تقاطعات الحركة الشعرية

بين الموروث والفردى

"مدخل إلى فن المعارضة"

تأليف
د. عبدالله التطاوي

الدار المصرية اللبنانية

تقاطعات الحركة الشعرية
بين الموروث والفردى

بيانات الفهرسة أثناء النشر
(الإدارة المركزية لدار الكتب)
التطاوى ، عبد الله
تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث
والفردى / تأليف دكتور عبد الله التطاوى
. ـ ط 1. ـ القاهـرة :الدار المصرية اللبنانية،
. 2007
مج 1؛ 24 سم .
المحتويات : جـ١ مدخل إلى فن المعارضة .
جـ٢ ـ تداعيات رحلة المعارضة .
جـ٣ ـ تحولات الموقف والأداة .
تدمك 0- 077-977-427 [جـ1]
تدمك 9- 078-977-427 [جـ2]
تدمك 7- 079-977-427 [جـ3]
1- الشعر العربى- تاريخ ونقد .
أ ـ العنوان
. 811.9

الدار المصرية اللبنانية
16 عبد الخالق ثروت ـ تليفون: 3910250
فاكس: 3909618 – ص.ب 2022 ـ القاهـرة
e-mail:info@almasriah.com
www.almasriah.com
تجهيزات فنية: الإسـراء ـ تليفون: 3143637
طبع: آمـون ـ تليفون: 7944517 - 7944356
رقم الإيداع: 20783 / 2006

الطبعة الأولى: ذو الحجة 1427هـ ـ يناير 2007 م .



مقدمة

فى إطار البحث عن صيغ التواصل والتلاقى بين الموروث الإبداعى والمستحدث، وفى باب التأصيل للجديد، ووجوب قراءة القديم بمنهجية معاصرة، تحاول هذه الدراسة تحليل مجموعة من الظواهر النقدية والفنية، الهادفة إلى إعادة عرض مشروع قرائى فى ساحات المعارضة الشعرية، بما يستحقه من التأمل والمراجعة، ذلك أن المداخل النظرية لهذا النمط من الدراسة بدت ضرورة بحثية تحكيها مستويات الحوار مع التراث، باعتباره أغلى ممتلكات الأمم والأفراد، وأعلاها مكانة من حيث تعبيره عن الهوية والشخصية، والكيان، بما يكسبه احترامًا يدعو إلى ضرورة تجديده وإحيائه، من خلال تكرار المراجعة والمساءلة من جانب، ودراسة مدى تفاعله مع مقومات الواقع ومتطلبات الفترة من جانب آخر، وبين الجانبين تقف معايير التفاعل وطبائع العلائق مع النسق التاريخى والأطر الوظيفية بكل صورها الاجتماعية والنفسية والجمالية والقيمية والفكرية.

بدا طبيعيًا ذلك التحول وذلك الانتقال إلى طبيعة التعامل المنهجى مع معطيات المادة الإبداعية، ومعها الحرص على رصد آليات الناقد بما يعنى باحتياجاته الحقيقية لسبر أغوار النص وفهمه، انطلاقًا من المنظور النقدى الصحيح بين مرحلَتْى التحليل والتقويم، وهو ما قد تعكسه صيغ الإدراك لطبيعة الدرس من حيث استكشاف الطبيعة النوعية للنص، ثم أدوات تشكيله الجمالى، ثم وظائفه، لتنتقل - بالطبع - إلى تحليل مقوماته بين المبدع والعمل الفنى والنص والناقد ذاته، ومعها تعددية مراحل القراءة عبر التاريخ مدخلاً مساعدًا لصحة التحليل ودقة التقويم، وضمان النفاذ إلى المعانى الثوانى إذا دخلت فى باب الرمزية والمجاز.

وبدا طبيعيًا للبحث ـ إذن ـ أن يتحول من النظرية إلى التطبيق الذى اتخذ شواهده عبر مستويات الإبداع العربى فى صورة تداول المعانى، أو قراءة المشترك بين الشعراء من خلال تشابه تجاربهم ومواقفهم، باعتبارها الدافع الأساسى وراء معارضاتهم، مع احتفاظ الشاعر المعارض بحرارة التجربة الفردية الخاصة، دون ذوبان فى الآخر ـ موضوع الإعجاب والمعارضة ـ الأمر الذى ينتهى بوجوب رصد مقتضيات الدرس، وتحليل السمات الفارقة وأوجه التشابه والتلاقى، مع تعزيز فكرة التحُول التدريجى بين شكل المعارضة ومحتواها، إلى الوقوف عند الإيقاع الانفعالى الذى قد يؤسس للشعراء مدارس أو اتجاهات متقاربة، إلى الموقف الشكلى الذى قد تعكسه بعض الأنماط والصور والمحاولات؛ إلى وضع الحدود الفاصلة بين دراسة المعارضة فى حدها الاصطلاحى والدلالى، وبين صيغ التناص وصوره التى ربما حققت لشعرائها ونقادها مساحة تقارب المعارضة أو تتواصل معها.

ومن هنا كانت إحالة الدرس التطبيقى إلى النموذج الإبداعى بحثًا عن صيغ التميز، ومستويات التلاقى والتفرد، من واقع إبداع علمين من أعلام الشعر العباسى دارت حولهما الدراسات وتعددت الرؤى والأفكار، وبقى منهما ما يدعو إلى تكرار القراءة، بما قد ينتهى إلى الجديد سواء أكان فى رصد النتائج، أم فى إعادة فتح المجال للمزيد من الحوار وتجدد القراءة.

لعل هذه القراءة الجامعة بين الشاعرين وربما الجامحة بين إبداعهما، ما يطرح أمام القارئ نماذج دالة على طبيعة فن المعارضة الشعرية، حين يحكى نماذج من التواصل مع التاريخ والفن. إبداعًا وتصويرًا وأصالة وتعميقًا من إعمال الأدوات النقدية المناسبة وصولاً إلى فهم النص ودلالاته قبل أى اعتبار آخر.

والله ـ سبحانه ـ ولى التوفيق.

د. عبدالله التطاوي

القاهرة ٢٠٠٦م

الباب الأول

حول إبداع أبى تمام

الفصل الأول: فضاءات النص.

الفصل الثانى: المصادر والمعطيات.

الفصل الثالث: حول الأصداء والمعارضات.

مدخل مبدئى

قيل إن أبا تمام عَالِمٍ لكثرة ما نهل من فروع الثقافة التى أخذ نفسه بها، وكان أبرزها الثقافة التاريخية، بأبعادها المختلفة من مصادر العصور الأولى على تواليها، من الجاهلية إلى العباسية، وقد اشتد حرصه على اصطناع ذلك المزج الدقيق بين ثقافته الفنية الراقية المعقَّدة، وبين حسه التاريخى فى قصيدته المشهورة التى ذاع صيتها، وكثر حولها الحوار، وطال الجدل، وتناولها الدرس الأدبى شرحًا وتفسيرًا، وتحليلاً، وتقويمًا، وربما بقى أمامنا منها تبيُّن هذا الجانب التوثيقى المهم الذى يمكن أن نفيده من تعدد قراءة مثل هذا النمط من الإبداع، بما يمكن أن يرد إلى المدحة العربية بعضًا من اعتبارها، لاسيما حين يرقى الشعر ليُصَحِّح فيه الواقع التاريخى، أو ـ على الأقل ـ يتسق معه، إن لم يضف إليه ما يكمل مساره الطبيعى، فى ركاب حركة التطور المعرفى والفنى بقياسات حركة التاريخ وبنية المجتمات.

ولم يغفل التاريخ هنا تفاصيل الواقعة التى صورَّها أبو تمام فى مدحته الذائعة، التى استطاع من خلالها أن يضيف إلى هذا التاريخ بُعْدًا متميزًا من واقع رؤيته الخاصة، وحسه الانفعالى الخاص والعام معًا، حيث ينظر من خلالها إلى أبعاد تلك المعركة، فكانت نتائجه التى صاغها عبر كثير من (الحِكَم) التى انتشرت فيها، وحتى كان لقصيدته دورها المتميز فى تأكيد طبائع ذلك الواقع التاريخى الذى يحكى ما حدث من إغارة الروم، بقيادة إمبراطورهم (تيوفيل) على بلدة تُدعى " زبطرة "، عاش فيها المسلمون فى عهد الخليفة المعتصم بالله، فجاء الجيش (البيزنطي) الذى قهر أهلها حين ساقهم إلى القسطنطينية، ثم أحرق المدينة كلها، ويرى هذا الخبر الخليفة العباسى فى جملته، ثم جاءته بعض تفاصيله الحادة تحمل نبأ المرأة العربية المسلمة التى أهانها الغزاة وعذَّبوها، حتى صاحت وهى فى طريقها إلى الأسر "

وامعتصماه "، فما إن بلغته استغاثتها، حتى لبَّى الخليفة نداءها، فجمع جنده، ومضى إلى " عمورية " ـ قلعة الروم الحصينة ـ بعد أن نبَّهه قواده إلى أنها أمنع بلاد الروم، وأنه لم يعرض لها أحد منذ كان الإسلام، وهى أشرف عند الروم من القسطنطينية.

وعلى هذا النحو كانت حوادث (زبطرة)، وكان صوت (المرأة) دافعًا لغزو "عمورية" على يد الخليفة العربى المسلم، وكانت تفاصيل تلك الأحداث داعية للشاعر العربى لكى يرتفع صوته الفنى، مستعينًا بمصادر ثقافته التاريخية، ومُضيفًا من رؤيته الخاصة على مجمل ما صوَّره، حين أنشد المعتصم بالله قائلاً فى البائية :

السيفُ أصدق إنباءً من الكُتُب ... فى حدِّه الحدُّ بَيْن الجِدِّ واللَّعِب
بيضُ الصفائح لاسودُ الصحَائف في ... مُتونهنَّ جلاءُ الشكِّ والرِّيَب
والعلمُ فى شهُب الأرماح لامعة ... بين الخميسَيْن لا فى السبعة الشهب
أينَ الرواية ؟ بَل أين النجوم؟ وما ... صاغوه من زُخرف فيها ومن كَذب؟
تخرُّصًا وأحاديثًا ملفَّقةً ... ليسَتْ بنَبْع إذا عدت ولا غرب!
عجائبًا زعمُوا الأيام مُجْفلَةً ... عنهن فى صفر الأصفار أو رجب
وخوَّفُوا الناسَ من دَهْيَاءَ مظلمةٍ ... إذا بَدَا الكوكبُ الغربى ذو الذَّنب
وصيروا الأبرجَ العُلْيا مرتَّبةً ... ما كانَ مُنْقلباً أو غيرَ مُنْقَلِب
يقضوُن بالأمر عنها وهى غافلةٌ ... ما دار فى فَلَك منها فى قُطُب
لو بيَّنت قطُّ أمرًا قبل موقعه ... لم يَخْفَ ما حلّ بالأوثان والصُّلب
فتحُ الفتوح تعالىَ أنْ يُحيطَ به ... نظمٌ من الشِّعر أو نثرٌ من الخُطَب
فتحٌ تفتَّحُ أبوابُ السماء له ... وتبرزُ الأرض فى أثوابها القشب
يا يوم وقعةِ عمُّوريةَ انصَرفت ... عنك المُنَى حَفَّلاً معسولةَ الحَلَبَ
أبقيت جَدَّ بنى الإسلام فى صَعُدٍ ... والمشركينَ ودارَ الشِّرْكِ فى صبب

أُمٌّ لهم لو رَجَوْا أن تُفْتَدى جعلُوا   فـداءَها كـلَّ أمٍّ بَـرَّةٍ وأبِ
وبَـرْزةُ الوجه قد أعْيَتْ رياضتُها   كسْرى، وصَدتْ صدودًا عن أبى
من عهد إسكندرٍ، أو قبل ذلك قَدْ   شابَتْ نواصى اللّيالى وهْى لم تَشِبِ
بِكْـرٌ فما افترعتها كفُّ حادثةٍ   ولا ترَّقتْ إليها هِمَّة النُّوَبِ
حتى إذا مَخَّضَ الله السِّنين لها   مَخْضَ البخيلةِ كانتْ زُبْدةَ الحقب
أتتْهُمُ الكُرْبةُ السوداءُ سَادرَةً   منْهَا، وكان اسمُها فرَّاجَةَ الكُرَب
جرى لها الفألُ نحسًا يوم (أنقرةٍ)   إذ غُودرَتْ وحشةَ السَّاحات والرُّحَب
لما رأت أختها بالأمس قد خَربتْ   كانَ الخَرابُ لها أعْدى من الجَرب
كم بَيْنَ حيطانها من فارسٍ بَطَلٍ   قانى الذوائب من آنى دَمٍ سَرِبِ
بسنَّة السيف والخطىِّ من دمه   لا سُنَّة الدين والإسلام مُخْتَضب
لقد تركت أميرَ المؤمنين بها   للنار يَوْمًا ذليلَ الصَّخْر والخَشَب
غادرتَ فيها بَهيمَ الليل وهو ضحىً   يشلُّه وسْطَها صُبحٌ مَن اللَّهب
حتى كأن جلابيبَ الدُّجى رغبَت   عَنْ لَوْنِها، أو كأنَ الشمسَ لَمْ تَغبِ
ضوء من النَّار، والظلماءُ عَاكِفة   وظلمةٌ من دخانٍ فى ضُحىً شحِب
فالشمس طالعة من ذا وقد أفِلتْ   والشمس واجبةٌ من ذا ولم تَجب
تصرَّح الدهْرُ تصريحَ الغمام لَهَا   عن يوم هَيْجَاءَ منها طاهرٍ جُنُبِ
لم تطلع الشمسُ منهم يومَ ذاك على   بانٍ بأهلٍ ولم تَغْرُبْ على عَزَب
ما ربعُ ميَّةَ معمورًا يَطيفُ به   غيلانُ أبْهَى رُبًا من رَبعها الخَربِ
ولا الخدودُ وقد أُدْمين من خَجَلٍ   أشْهىَ إلى ناظرى من خدِّها التَّرِب
سماجةٌ غَنِيتْ منا العيونُ بها   عن كلِّ حُسْنٍ بداَ أو منظرٍ عَجَبِ
وحسنُ مُنقَلَبٍ تبدو عوَاقِبُهُ   جاءَت بشاشتهُ عن سُوءِ مُنقَلب

لم يَعْلَم الكفر كَمْ أعصُر كمنَتْ ... لــه المنـيةُ بــين الــسُّمر والقــضب
تــدبيرُ معتــصم بــالله منــتقمٍ ... لله مــرتقب فــى الله مــرتغب
ومُطْعَم النَّصْر لم تُكْهَم أسنَّته ... يومًا ولا حُجبَتْ عن روح مُحْتَجب
لم يغْـزُ قـومًا ولم يـنهضْ إلى بَلـدٍ ... إلا تقدَّمــه جــيشٌ مــن الــرُّعُب
لـو لم يقُدْ جَحفَلاً يوم الوغىَ لغدا ... مـن نفسه وَحْدهَا فى جَحْفل لَجِب
رَمَــىَ بــك الله بُــرْجَيْها فهــدَّمهَا ... ولــو رَمَــى بــكَ غــيرُ الله لم تُــصِبِ
مــن بعــد مــا أشَّـبوها واثقــين بهــا ... والله فــتَّاحُ بــاب المعقــل الأشِــب
وقـال ذو أمـرهم : لا مـرتعٌ صَدَرٌ ... للسَّارحين ولـيس الـورْدُ مـن كَـثَب
أمانــيًاَ ســلبتهمْ نجْــحَ هاجِــسِها ... ظُبىَ السيوف وأطرافُ القنا السُّلُب
إن الحِمـاَمَين مـن بـيض ومـن سُـمُر ... دلـواَ الحـياتَين مـن مـاءٍ ومـن عُـشْب
لَبَّـيْتَ صـوتا زِبطَـريًا هَـرَقْتَ لَـه ... كـأْسَ الكَـرىَ ورُضَـاب الخُرَّد العُرُب
عـداكَ حـرُّ الـثغُور المُسْتَـضَامَةِ عـن ... بـرد الـثُّغور وعـن سَلْـسَالها الحَـصب
أجبْـتَهُ معلــنًا بالــسَّيف مُنْــصَلتًا ... ولـو أجَـبْتَ بغَـير الـسيفِ لمْ تُجَـبِ
حتى تـركْتَ عمـودَ الـشرْكِ مُنْقَعِـراً ... ولم تعـرِّج علـى الأوتـادِ والطُّـنُبِ
لما رأى الحربَ رأى العَين "توفلِس" ... والحـربُ مُـشتَقَّةُ المَعْنـىَ مِـنَ الحَـربَ
غــدا يــصرِّف بالأمــوال جــريتها ... فعــزَّهُ البحــر ذو التــيار والحــدب
هيهات زُعزعت الأرض الوقور به ... عـن غـزو محتسب لا غـزو مكتسب
لم يــنفق الــذهب المُربْــى لكثــرته ... علـى الحـصى وبـه فقـرٌ إلى الـذهب
إن الأســودَ أســودَ الغــاب هِّمــتُها ... يوم الكريهة فى المسلوب لا السَّلبَ
وَلىَّ وقــد ألجــمَ الخَطِــىُّ مَــنطقهُ ... بسكتةٍ تحـتها الأحـشاء فـى صـخب
أحـذى قـرابينه يـوم الـرَّدى ومـضى ... يحــتثُّ أنجــى مطايَــاهُ مــن الهــرب

مُـــوكَّلا بـــيفاع الأرض يُـــشرفهُ   من خفّة الخوف لا من خفّة الطرب
إن يَغْدُ من حرِّها عَدْو الظّليم فقد   أوسعتَ جَاحمها من كثرة الحطب
تسعون ألفًا كآساد الشرى نضجَتْ   جلودُهم قبل نضُج التّين والعِنَب
كَمْ نيل تحت سَناها من سنى قَمَر   وتحت عارضها من عارض شَنِب
يـا رُبَّ حَـوْباء لمَّ اجـتُثَّ دابـرُهم   طابَتْ، ولو ضُمِّخت بالمِسْك لم تَطِبِ
ومعضب رجعتْ بيضُ السيوف به   حتى الرِّضى من رداهم ميِّتَ الغَضَب
والحرب قائمةٌ فى مأزقٍ لحجٍ   تجثو الكُماة به صُغْرًا على الرُّكب
كَمْ كان فى قطع أسباب الرِّقاب بها   إلى المخدَّرة العذراء من سبب
كم أحرزَتْ قُضُب الهندى مُصلتة   تهتزُّ من قُضُب تهتزُّ من كثب
بيضٌ إذا انتُضيتْ من حُجْبها رجَعَتْ   أحقُّ بالبيض أبدانا من الحُجُب
خليفةَ الله جازى الله سعيَك عن   جرثومة الدين والإسلام والحسب
بَصُرْت بالراحة الكُبْرى فلم تَرَها   تنالُ إلا على جسر من التعب
إن كان بين صروف الدهر من رَحمٍ   موصولة أو ذمام غير مُنقضب :
فَبينْ أيامك اللائى نُصرِت بها   وبين أيام بدر أقرب النسب
أبقت بنى الأصفر المراض كاسمِهمُ   صفرَ الوجوه وجلَّت أوجُهُ العرب

الفصل الأول
فضاءات النص

البعد الانفعالى وحضور الذات.

الممدوح وطبيعة حوار الآخر.

الخصم فى استكمال المشهد.

التواصل الفنى وتجليات الموروث.

قياس الصنعة ومستوى الأداء.

الرموز الغالبة ومستويات الدلالة.

البعد الانفعالى وحضور الذات

أحس الشاعر أنه بصدد موقف مدحى من نمطى مغاير، ربما لم يتهيأ مثله إلا لشعراء المدح الحربى فحسب، كما أحس نمطًا من خصوصية الانفعال بالموقف، لم يكن مهيًّأ لكل من نظم فى هذا الموضوع بنفس الدرجة، وعلى هذا اختلف أسلوب المعالجة الفنية للقصيدة منذ استهَّلها مبدعها بمقدمة جاءت (حكمية)، تتناسب مع عظمة الموقف، وتتسق مع ما اطمأن إليه الشاعر من حقائق بعيدًا عن دائرة الوهم وعالم التنجيم .. وعلى هذا استعان الشاعر فى مقدمة مدحته بما أكَّده الواقع وفرضته الحقائق، من تكذيب المنجمين ممن أشاروا على المعتصم بأن يرجئ زحفه على قلعة الروم حتى موسم نضج العنب والتين ! فلم يستجب الخليفة لنصائحهم، وكان خروجه إلى " عمُّورية " تحديًا لمزاعمهم، فكان فتحًا إسلاميًا مبينًا، حاصر خلاله المدينة، وقضى على أهلها، فثأر بذلك للكرامة العربية التى امتُهنت فى شخص المرأة العربية المسلمة حين سُبيت فى "زبطرة ".

سيطر الانفعال (الخاص والعام) على أبى تمام فى القصيدة منذ سطَّر بيت المطلع، متجاوزًا به المستوى التقليدى، حيث كرَّر فيه ما اقتنع به من فلسفة (القوة)، وهو ما يشهد به التاريخ أيضًا، فنحن هنا أمام موقف خاص، ورؤية خاصة، تستشهد بالتاريخ، وتصدر عن الواقع، دون أن تستسلم للوهم أو تستجيب للخرافة .. وإذا كان لكل شاعر رؤيته الخاصة، ولكل موقف ملابساته التى تفرض على الشاعر نمطًا معينًا، فإن هذا يبرر الحد الفاصل بين فلسفة أبى تمام ـ مثلاً ـ فى هذه المقدمة،

وبين مقدمة أخرى للمتنبى فلسف فيها رؤيته من منظور مختلف، رأى فيه وهو بصدد مدح سيف الدولة :

الرأى قبل شجاعة الشُّجعان هو أوَّلٌ وهى المَحَلُّ الثانى
فإذا هُمَا اجتمعَا لنفسٍ مَرَّةً بلغَتْ من العلياءِ كلَّ مَكَان

ولم يقف أبو تمام عند حد المفاضلة بين الرأى والقوة، كما وقف المتنبى بعد ذلك، ولكنه بدا بصدد الفصل فى قضية أخرى تتعلق بالتنجيم، وتغليب الوهم أو النبوءة على القوة، الأمر الذى أثبتت الغزوة فشله تمامًا، وهو ما اتخذ منه الشاعر تكَّأة فى مستهل منظومته الخالدة.

ولكى يطمئن الشاعر إلى صدق ما يصوغه فى المقدمة، ولكى يضمن مزيدًا من تأثيره فى جمهوره، وتفاعله معه جعلها حكمية عامة، لأنها تتعلق بتسجيل حقائق ثوابت، لا تقبل جدلاً أو مناقشة أو تشكيكًا من وجهة نظره، فهى حقائق وشواهد يقينية استغلها فى صياغة الحِكَم العامة التى غلب عليها التعميم أحيانًا، وانتشر فيها التخصيص فى كثير من الأحيان، على نحو ما ظهر فى حدود معالجته لقضية التنجيم والمنجمين، وفى موقفه القوى ضد فلسفتهم وفكرهم الغامض بصفة محددة.

ومن مقدمة القصيدة إلى موضوعها، بدأ أبو تمام يتغنى تغنِّيا (انفعاليًا) بذلك الفتح الذى بالغ فى تصويره من هذا المنظور، حيث جاء نتيجة إيجابية لفلسفة القوة التى آمن بها الشاعر، فهو فتح أسعد الشاعر والمسلمين جميعًا معه، كما سعدت به السماء والأرض سعادة الدين والدنيا معًا .. وكان من حق أبى تمام فى مثل هذا الموقف الانفعالى أن تحكمه المبالغة، وأن يشيع فى صوره طابع التعميم والإطلاق، وهو ما سيطر على كثير منها، وكان اعتماده فى تلك الصورة على التشخيص عاملاً مساعدًا على إبراز طبيعة انفعاله بالموقف، وقد اعتمد فى معطيات صوره على مصادرها المختلفة من (الطبيعة) و(الدين) و(التاريخ) و(التقاليد) و(المجتمع)، واختار منها فى كل صورة ما يتناسب مع الموقف محاولاً من خلاله الإيهام، أو

الإيحاء بما يثير الدهشة والإعجاب إزاء جوانب الصورة؛ الأمر الذى يبدو ـ مثلاً ـ فى تعديل نواميس الطبيعة من وجهة نظره، وخاصة فى تصوُّره تفتح أبواب السماء، أو تزُّين الأرض، أو نظائر ذلك عبر صوره الفنية الكثيرة التى انتشرت بين كل أبيات القصيدة تقريبًا.

كان الطبيعى أن يسيطر استقراء التاريخ على ذاكرة الشاعر ووجدانه فى دعم هذا الجزء من القصيدة، حيث يفيد فيها من تلك الإيحاءات التاريخية التى يشير فيها إلى كسرى، وأبى كرب، والإسكندر، ثم تكملها تلك المشاهد التى التقطها من التاريخ الأدبى على غرار ما أورده فى مشهد " ربع مية "، وطواف " ذى الرمة " به، ثم الصدور عن ذلك الحس العام الذى أخذ به العرب فى منطق التشاؤم والتفاؤل، أو توقع السعد والنحس.

وقد وظَّف الشاعر هذا الفتح من خلال هذا المستوى التصويرى ـ بالتحديد ـ فى خدمة قضية المدح، وكأنه راح يسترجع مشاهد التاريخ الأدبى، ويتحاور من خلالها، فلم ير غضاضةً فى تصوير عظمة عدوٍّ ممدوحه، كما صور عظمة ممدوحه نفسه؛ الأمر الذى انتشر عند العرب منذ الجاهلية فى فن "المنصفة". وقد طوَّر أبو تمام منطلق الصورة حين أدخل عمورية طرفًا فيها فصوَّر حصانتها، واستوقفته قدرتها على مقاومة الزمن، وتحدِّيها لكثير من القادة ممن عُرفت لهم مكانتهم فى التاريخ السياسى والحربى، فكان المشهد كله هادفًا إلى مدح المعتصم بالله الذى استطاع فتحها، فكان أقدر على قهر من قهرتهم المدينة عبر سياق ذلك الماضى الممتد، بل بدا قادرًا حتى على الانتصار على (الدهر)، الذى انسحب أمام صلابتها أيضًا، ثم عاد فصنع بها ما صنعه حين أحالها إلى قَفْر خرب على أيدى المعتصم بالله، وكأنه يذكرنا بموقف الفارس العربى القديم حين يأتى خصمه بطعنة واحدة، يبرز من خلالها معالم بطولته وشجاعته، فإذا هو يهزمه حين تجود له يداه " بعاجل طعنة " على حد تصوير عنترة بن شداد فى معلقته المشهورة منذ الجاهلية.

وقد جعل الشاعر من صورة " عمورية " لوحة فنية كبرى، بما لها من وضع

خاص فى وجدان أبنائها، وبين ميزان القلاع الحصينة التى عُرفت بها، مما ساعده على الصمود ومقاومة الفاتحين فى عصور التاريخ المختلفة، ومن واقع المنظور الحربى الخالص وقف عند تصوير حصونها وقلاعها وأسوارها، معتمدًا فى هذا كله على الصور التشخيصية التى تميَّز بها شعره عامة، وازدحمت بها القصيدة هنا بصفة خاصة.

وبين ماضى عمورية وبين حاضرها، وزَّع أبو تمام الصور توزيعًا منطقيًا، عرض من خلاله مشاهد الخراب ولوحات الدمار، وركَّز على تصوير دوافع ممدوحه إلى هذا كله، من خلال بيان حقيقة معركة (الكفر) مع (الإيمان)، وكأن الطابع العام لصوره بدا قائمًا على المنطق، أو تحويل (أقيسته المنطقية) إلى (أقيسة فنية) تحتاج ضروبًا من الكد الذهنى للوقوف على مراده من ورائها، وكشف أبعادها ودلالاتها، والإبانة عن تجلياتها ومكنونها.

وأشد ما ظهر انفعال أبى تمام وصدقه، فى تصوير إحساسه الخاص فى هذا الموقف برمته، ثم فى امتداد ذلك المشهد الخاص بالتغنى بخراب عمورية، بعد المشاهد التى رسمها لفتحها فى زحام وبطولات ممدوحه، وكأن الشاعر هنا يعجب منها بكل قبيح، لأنه رمز من رموز تشفِّى المسلمين فى أهلها.

ويشتد إعجاب الشاعر بمشاهد الخراب والدمار، فيلتمس لبيان موقفه بعضًا من تداعيات صور التراث، فيجد فى استدعاء ديار مية العامرة، وموقف ذى الرمة منها خير معين على بيان تلك الصورة، وخير معادل لتصوير موقفه منها، مع بيان ما فى موقف ذى الرمة من صاحبته من لهفة وشوق، خاصة حين يدور حول ديارها، وما فى الموقف النفسى لأبى تمام هنا، بما يشف عن سعادته وفرحته بطبيعة المشهد الذى رسمه، حيث تسيطر عليه روح التشفى، وتتجلى رغبته فى الانتقام من أعداء الإسلام الذين كادوا للخلافة كيدًا وحاولوا امتهان كرامة امرأة مسلمة، فكان واجبًا ضرورة الثأر لها.

ومن حواره حول عمورية يعود أبو تمام إلى الخليفة (المعتصم)، ليركز عدسته

على تصوير موقفه الدينى، موقفه البطولى حيث يرسم أكثر من لوحة حول شجاعته، وجسارته، يعتمد فيها ـ بالطبع ـ على حد الإفراط فى عرض جوانب الصورة، مع الإغراق فى المبالغة، ويحرص على بيان خصوصية التأييد الإلهى له فى حروبه وانتصاراته، تأكيدًا لحسن النيّات، وإلحاحًا على تصوير إخلاص الخليفة فى خروجه لهذا القتال أو غيره محتسبًا لا مكتسبًا.

ولاشك أن لهذا المقطع أهميته فى توصيف اتجاه القصيدة كلها، وإدراجها ضمن فن المدح الحربى، أو الحماسى تحديدًا .. فلم يكن حديث المقدمة وما تلاه من تصوير إلا مدخلاً لطبيعة الفتح ومكانته، وكذا ما أعقبه به الشاعر من تصوير لما أصاب مدينة " عمورية " من دمار، أو تعرُّضه لموقعها التاريخى من أبنائها، أو سعادته ـ هو نفسه ـ بخرابها؛ إذ لم يكن هذا كله إلا وسيلة ناجحة للوصول إلى هدف الشاعر من القصيدة؛ أعنى المدح، ولكنها تُعد من أنجح وسائل الشعراء فى هذا الاتجاه، لأنها حملت ـ كما رأينا ـ دفقات شعورية وطاقات انفعالية بدت صادقة إلى حد بعيد، حيث برز فيها موقف الشاعر، وتكشَّفت رؤيته الخاصة للحديث والحدث، واستطاع إضفاء ذاته عليه بما هيَّأه له من حس فردى خالص، وانفعال جماعى صادق فى آن واحد.

يقول المؤرخون فى مثل هذا السياق عن الشعراء من هذا النمط :

ـ "وكثيرًا ما يتغنون فى أشعارهم بفعال أبطالهم للممدوحين فى حرب الروم"[(1)]، فإنهم لم يكتبوا أشعارهم ليقصُّوا التاريخ، ولكن ليمدحوا، فيحيطون ما يذكرون من الوقفات بعبارات شعرية حتى لنتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئًا يسيرًا من التاريخ، وقد لا نخرج بعد العناء إلاَّ بمجرد فروض، ومع ذلك فإن قراءة هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع المهمة وقدرًا كبيرًا من التفاصيل ".

---

(١) ماريوس كنار تحت عنوان : إشارات الشاعرين أبى تمام والبحتري إلى حروب الروم، ضمن كتاب فازيليف العرب والروم، ص٣٤٦.

الممدوح وطبيعة حوار الآخر

وفى الجزء الخاص بمدح المعتصم، لم يتوان أبو تمام عن تصويره بطلاً أسطوريًا، يكاد يذكرنا بأبطال السير التاريخية، أو أبطال الملاحم عند غير العرب، وإن كان لا يُخْفى حرصه على إضفاء الصفات الدينية عليه، خاصة حين جسَّد فى شخصه كل آمال الأمة الإسلامية وطموحات أبنائها، حيث جعله رمزًا لها، وهو رمز تسنده الإرادة الإلهية التى أخلص لها الخليفة منذ خرج مقاتلاً فى سبيل نصرة دينه، دون أن يبغى من وراء ذلك الخروج غرضًا دنيويًا ولا غنيمة حرب.

واستكمالاً لفكرة (تنافر الأضداد) أو الجمع بين المتناقضات فى فن أبى تمام، راح يعرض كل جوانب الموضوع بما فيها من إيجاب وسلب، فكانت السلبية البارزة فى جانب الممدوح بمثابة إضاءة تزيد من إشراق الدور البطولى للمعتصم؛ ذلك أن أمر عدوه قد انتهى إلى ما انتهى إليه ميدان خصمه من صور الخراب والدمار والموت، وكل ذلك حقق للممدوح وقومه نصرًا عزيزًا مؤزرًا، تحولت من خلاله أدوات الموت إلى وسائل حياة ضمنت للأمة الإسلامية بقاءها وسيادتها. وفى عرضه لوسائل الحياة لم يزل الشاعر يضرب بخياله فى أعماق البادية العربية، لاسيما حين قصد إلى التقاط أدواته التصويرية من الدلو، والماء، والعشب، والسيوف، والرماح وغيرها من أدوات الجاهليين، فى وسائل تعاملهم مع واقعهم وصدروهم عنه فى معترك الصحراء ومشقات الحياة.

ورغبة منه فى تصوير أبعاد الموقف، عاد أبو تمام فجمع دوافع المعتصم إلى حتمية الخروج، بعد أن أبرز منها سطوة الجانب الدينى، حيث صور ذلك الجانب

الأخلاقى أو الذاتى الذى ارتسمت أبعاده فى نفس الممدوح، بما اشتملت عليه شخصيته من مروءة، ونجدة، ونخوة عربية أصيلة، تأبى أن تفرط فى كرامة امرأة مسلمة، فسجَّل لنا الشاعر دور ذلك الصوت " الزبطرى " الذى صدر عن تلك المرأة العربية، فكان داعية المعتصم إلى هذا المعترك إصرارًا عليه دون تراجع .. ومعه يزداد حرص الشاعر حين يكرر دائمًا صدوره عن الطابع الدينى لذلك الفتح، وقد قضى به المعتصم على عمود الشرك، وأنهى أمره إلى الأبد فى منطقة الثغور.

والحق أن حظ الممدوح هنا من المدح المباشر، بدا قليلاً إذا قيس بعدد أبيات القصيدة ذاتها. ولكن الشاعر شُغل بمعطيات المشاهد الحربية، مستهدفًا من ورائها استكمال مدائحه، وكأن المعتصم ـ كقائد ـ يظل قابعًا من وراء كل الصور البطولية التى أسداها الشاعر عبر مجمل أبياته.

والحق ـ أيضًا ـ أن الشاعر لم يغير منهجه الفنى فى سياق المدح، حيث ظل صادرًا عن تنافر أضداده، حين أخذ يعرض موقف الممدوح بين "مُطعم النصر" و"لو رمى بك غير الله لم يصب"، وبين منطق قوته الأسطورية، " لغدا من نفسه وحدها فى جحفْل لجب "، جامعًا بذلك بين قوة القائد وقوة الخليفة المسلم، ومنصرفًا منهما معًا إلى تعميق البعد الدينى من وراء المعركة، ومن هنا يأتى تمايز أبى تمام مادحًا فى طبيعة حواره حول الآخر الذى لم يَفْنَ فيه على المستوى الشخصى، كما فعل صُنَّاع التكسب أو هواة الاحتراف المدحى، بقدر ما وقف الشاعر محايدًا عند حدود البيان الحربى الذى أذاعه من واقع مشاهد القتال، وعندئذ سمح لنفسه أن يصوره أو يضخم الصورة صدورًا عن انفعال حقيقى تجاه الخليفة، متخذًا من حريق المدينة ومحاولات قائد الروم الفرار أساسًا لتصوير طبائع الحدث التى لابد أن تنتهى ـ بشكل منطقى ـ فى صالح جيش المعتصم بالله.

فلم تكن المشاهد المرسومة للحريق والممتدة إلى تيوفيل نفسه إلا جزءًا مكملاً

للوحة انتصار الخليفة القائد، وتصوير بطولته الأسطورية التى لم يتكرر لها نظير عبر وقائع التاريخ من قبل ؟! مرة أخرى يردد المؤرخون :

"ورحل المعتصم من ذلك الموضع يريد "الثغر" حتى دخل "طرسوس" وكان قد نصب له الحياض من الأدم حول العسكر من الماء إلى العسكر بعمورية، والحياض مملوءة، والناس يشربون منها، لا يتعبون فى طلب الماء، وكانت إناخة المعتصم على عمورية يوم الجمعة لست خلون من شهر رمضان، وقفل بعد خمسة وخمسين يومًا".

"وكثيرًا ما يتغنون فى أشعارهم بفعال أبطالهم للممدوحين فى حرب الروم" وقد يقع أن نجد فى بعض أبياتهم ذكرًا لاسم مكان فى آسيا الصغرى، أو الغور لا نجده عند غيرهما (يقصد أبا تمام والبحرى) ولهذا رجع إليها الجغرافيون مثل ياقوت والبكرى)[1].

(١) العرب والروم، ص٢٦٩، ٣٤٦.

توظيف الخصم فى استكمال المشهد

وعلى طول القصيدة، وعلى مدار صورها الجزئية يستمر أبو تمام فى تكرار المواقف، وكأنه يأبى إلا أن يقرن موقف الممدوح بموقف عدوه، وهو ما دفعه دفعًا إلى التردد بين المشاهد، وشجعه على الاستطراد فيها بين كلا الطرفين، ففى مقابل موجب الكرم والشجاعة فى شخص المعتصم بالله، يصر على عرض سالب الصفتَيْن لدى قادة الروم من أعدائه، ومن تفاصيل صورة المنتصر يصر على إبراز موقف المنهزم وجبنه ومحاولته الفرار، أو افتداء نفسه من كوارث الهزيمة التى حلت به على أيدى المعتصم، ثم يؤكد ما يذهب إليه من واقع ذلك القوام العددى الذى يصوره فى جيش العدو المنهزم، ثم ما حلَّ بجنده من قتل أدىَّ إلى تناثر الجثث، وتمزق الأشلاء؛ بل إلى نضجها من شدة نيران المعركة وهول أحداثها الجسام، ومن خلال تلك العلاقة الجدلية المطردة راح يعرض جوانب المعركة موزَّعة بين المعسكرَيْن فى وضوح فنى، وتمايز تصويرى دال على تمايز انفعاله تجاه شقَّى الرَّحى خلال الحدث العظيم.

وعلى ما فى هذه الصور من عنف ووحشية، نجدها تتسق مع نفسية أبى تمام التى امتلأت ضيقًا وغيظًا من خصوم الخلاقة باعتبارهم كفارًا، فآن لها أن تتشفَّى منهم، وهو ما يعد مقبولاً ومبررًا إذا ما تصورنا معه موقف المرأة العربية المسلمة، وما صنعه معها جند الروم من وحشية وعنف بات من واجب القائد المسلم أن ينتقم لها ولعروبته ودينه جميعًا.

ومن تأثير المنطق على الشاعر راح يصور النتائج النهائية لهذا الموقف القتالى، بعد

أن استوقفه منها طويلاً ذلك الشق الحسى أو المادى، فانتقل بصوره تركيزًا على الجانب المعنوى الذى سعدت فيه نفوس المسلمين بما وقع فى صفوف الروم، ليأتى بعده إلى مقاصد الختام التقليدى لقصيدة المدح العربية، حيث يدعو للخليفة، ويحمد له ما حققه للدين الإسلامى، وعندئذ تسيطر عليه من الصور التاريخية ما يحكى قصة الصلة بين غزوة " بدر " الكبرى، وبين هذا الفتح "المعتصمي" المبين، ثم أضاف فى سياق هذا الختام تلك الموازاة الطريفة بين مشهد وجوه الروم وقد سيطرت عليهم الذلة من هول أشباح الهزيمة، وبين مشهد وجوه المسلمين وما بدا عليها من البشر والسعادة بنتائج الفتح وما كشفه من عظمة صاحبه وقوة جنده وعزة دينه.

ومن الواضح. فى القصيدة كلها، وعبر صورها الكلية أو الجزئية على السواء، حرصُ أبى تمام على تشكيل مواد صنعته الفنية، وتسجيل قدرته على التعامل مع المادة التاريخية التى تزيد من توثيق مادته الجديدة، فكان على درجة من التمكُّن، مع قدر واضح من المرونة والدقة فى انتقاء المادة الإسلامية التى ترددت عبر كثير من ألفاظه وصوره، وهو يتدرج بالمواقف التاريخية من لدن الأكاسرة، إلى الإسكندر، إلى الأحداث الإسلامية الكبرى التى اختار منها غزوة بدر، ومعها لا يخفى ـ أيضًا ـ ما صنعه الشاعر من مزاوجة هادئة وهادفة بين التراث الأدبى الذى استلهمه وعاش فى إطاره فكرًا وفنًا، وبين إحساسه الخاص وموقفه الانفعالى واقعًا وحسًا، وكأنه يبرز أمامنا قادرًا على التوفيق بين ذاته وموضوعه وتراثه فى آن .. ثم يظل له بعد هذا كله ابتكاره الخاص فيما لجأ إليه من مبالغات، ساد من خلالها طابع الاطلاع والتعميم والغلو الملحمى، ومحاولة الجمع حتى بين المتناقضات، إلى جانب كثافة التشخيص الذى فرضته على الشاعر طبيعة النزعة الوصفية التى استعان بها فى تصوير أبعاد المعركة موزعة بين مقدماته ونتائجه.

ويظل لأبى تمام ما عرف به فنه من صنعة (بديعية) خاصة أسرف فى معالجة الصورة الشعرية من خلالها، وكأن الموقف بدا مشجعًا له على أن يبدع فيها بألوانها

المختلفة من جناس وطباق ومقابلات، ورد الأعجاز على الصدور وغيرها من ألوان البديع، وهو مما أدار حوله النقاد كثيرًا من الحوار، حيث يكفيه أن يُعَدَّ زعيم المدرسة البديعية العباسية، منذ حمل على عاتقه أعباءها بعد أستاذه مسلم بن الوليد، حتى تظل لهذه القصيدة أهميتها الخاصة فى تاريخ الأدب العربى انطلاقًا من ذلك الحس التاريخى الذى سيطر عليه، وانطلق منه، فنهل من ثقافته، وأبرزها مزيجًا جديدًا من خلال فنه، كما يظل لها دورها فى توثيق التاريخ من خلال تصوير (عمورية) أو غيرها من وقائع أخرى شهدها التاريخ العربى والإسلامى، ليظل مثل هذا التوثيق أو التوظيف الجديد للمدحة العباسية قادرًا على الإسهام فى رد اعتبارها، مضيفًا إليها مزايا جديدة وملامح خاصة، ربما لم تتوافر لدى كثير من شعراء المدح، كما تحتفظ بقيمتها الفنية فى تسجيل المسلك الفنى الذى ارتضاه الشاعر المثقف لنفسه مسلكًا من خلال عمق الأبعاد الفكرية المختلفة التى استوعبها، وأفاد منها، وأعاد صياغتها فنًا شعريًا عذبًا بهذا التفرُّد حين استدعاها ذوبًا فنيًا جديدًا .. ونعود إلى ترديد مقولة المؤرخ :

(وإنما ذكرنا هذه الشواهد لأن فريقًا ممن لا علم لهم بسير الملوك وأيامهم، ذهبوا إلى أن الموقع للأفشين، والذى فتحت عمورية الكبرى فى أيامه هو نقفور الذى كان أيام الرشيد وما ذكرنا أشهر وأوضح، إذا كان من الكوائن التى يشترك الناس فى علمها بسبب شهرتها، واستفاضة أبنائها ولكن الحاجة دعت إلى الاستشهاد)[1].

(ويبدو المدح واحدًا فى تناول حالتى السلام والحرب على السواء، ولكن تلك القسمة تظل بمثابة مؤشر للكشف عن طبيعة علاقة الموضوع هنا بموضوع المقدمة هناك، من حيث أوجه الاتفاق أو التناقض بينهما، وقد تبلور نظام الموضوعات فى شكل شبه ثابت وإن بقيت لكل قصيدة ماهيتها الخاصة)[2].

---

(١) العرب والروم، ٢٩١.

(٢) Stephan Spearl : Panagiric poetry.

التواصل الفنى وتجليات الموروث

يبدو أن أبا تمام قد التمس لقصيدته من التراث شكلاً يصوغُها على أساسه، ـ ولا ضَيْر فى ذلك ولا غرابة ـ لاسيما إذا وضعنا فى الاعتبار ـ وهذا ضرورى وطبيعى ـ حجم ثقافته المركبة المختلفة عبر مصادرها العربية وغير العربية، بل ربما بدا من أكثر صورها اتساعًا إلمامه الواسع بما سجله الشعراء فى دواوينهم من مادة العصر الجاهلى، وما تلاه من عصور الأدب حتى عصره، ومن هنا بدت ثقافته الأدبية موسوعية إلى حد بعيد، ولعله قد أفاد من تلك البائية التى نظمها ذو الرمة، والتقط بعضًا مما ورد فيها من الألفاظ والصور والمعانى التى أعاد صياغتها، وأحسن فى توزيع نسقها، حتى غدت شديدة الالتصاق بإبداعه فى بائيته، وإن كان لا يخفى صلتها بذلك التراث الذى ألمح إلى شيء منه فى إعجابه بفن ذى الرمة نفسه فى بيته المشهور، حين صور شدة إعجابه بخراب المدينة ودمارها :

مـا ربـعُ مـية معمـورًا يُطـيف بـه غيلانُ أبهـى ربًـا مـن ربْعِهـا الخَـرِبِ

فلعل فى هذه الإشارة التاريخية مؤشرًا، يلمح إلى طبيعة ذلك المصدر الذى استغله أبوتمام فأجاد .. ومع أبيات ذى الرمة قد نتبين أوجه التشابه، حيث يقول فى بائيته:

جاءت من البَيْض زُعْرًا لا لباس لها إلا الـــدَّهاس وأمٌّ بـــرةٌ وأبُ[1]

---

(١) ديوان ذي الرمة، ١٣٣، زعرا : أي لا ريش عليها؛ الدهاس : الرمل السهل اللين.

فربما اقتبس منها أبو تمام صورة الأم البارة والأب، وقد أطلقها على أبناء المدينة فى قصيدته، وعلى نفس النحو من الإفادة نجده وقد وضع فى الاعتبار قول ذى الرمة أيضًا وقد نقله أبو تمام إلى مشهد هرب قائد الروم وفراره أمام جيوش المعتصم:

حتى إذا دوَّمت فى الأرض أدْرَكَهُ ... كِبْرٌ ولو شاء نجىَّ نفسه الهربُ[1]

والخليفة عند أبى تمام كان مُطْعَمَ النصر، بوصفه قائدًا للمعركة لا يهمه منها الاكتساب، بقدر ما يهمه الاحتساب، وكأنه نظر إلى الصيغة المطروحة لدى ذى الرمة أيضًا فى قوله :

ومُطْعَم النَّصْر هَبال لبُغيته ... ألْفَى أبَاه بذاك الكسب يكتسب[2]

ولعله فى تشخيصه الشهب التى أكثر منها، قد لفت نظره واستوقفته تلك اللمحة السريعة التى استوقفت ذا الرمة فى البيت :

ربْلاً وأرْطى نفتْ عنه ذوائبَهُ ... كواكبُ الحر حتى ماتت الشُّهُبُ[3]

وكذلك كان حال التشخيص الذى اعتمد عليه أبو تمام فى تصوير الزمن، ليله ونهاره وظلامه قريبًا مما رصده قول ذى الرمة :

فغسَّلت وعمود الصُّبح منصدعٌ ... عنها وسائُره بالليل مُحتجبُ[4]

وعلى غراره ورد مشهد الاحتجاب، وهو ما حرص أبو تمام على تصويره ضمن تجليات نتائج المعركة، ومن قبله جاءت صورة ذى الرمة :

(١) يقصد أن الثور راجعه كبر فرجع إلى الكلاب؛ التدويم : في السماء.

(٢) مطعم الصيد: يريد الصائد برزق الصيد؛ هبَّال : محتال؛ أطلس اللون : يضرب إلى السواد.

(٣) نفسه، ٣/ ٨٦.

(٤) غسلت : يعني حُمُر الوحش؛ عمود الصبح : بياضه؛ التغليس : السواد في الليل.

إذا أخـــو لـــذَّةِ الــدُّنـــيا تبطـنَّها والبـيـت فـوقهما بالليـل محـتجب

ســـافت بطِّيـــبةِ العِـــرنين مارنهـــا بالمسك والعنبر الهندى مختضب(1)

ولعل فى هذا اللمح الخاطف ما يعكس إحدى صور الإفادة التى عمد إليها أبو تمام من خلال صلته الوثيقة بالمصادر الأدبية المختلفة، وقد انكب عليها فاحصًا متأملاً، حتى تركت بذلك رصيدًا واضحًا فى إبداعه، تكتمل به صنعته، ويتكشف ما أخذ به نفسه من الكد الذهنى فى لحظة الإبداع.

وتبقى ظاهرة أخرى يمكن تلمُّسها فى قصائده ـ أيضًا ـ حول تكرار بعض الصور التى ألحت على ذاكرته، فبدت قادرة على أن تشغل من فكره حيزًا كبيرًا، وإذا بها تتكرر بين القصيدة والأخرى مسجلة تواصل فنه عبر قصائده المتعددة، كما تواصل من قبل مع إبداع سلفه، وكأنما كانت صور (بائيته) فى عمورية مصدرًا للكثير من تلك الألفاظ والصور، والمكررة فى غيرها من قصائده، على نحو ما يمكن تبينُّه من صور " جيش الرعب " التى رصدها للمعتصم قائدا لجنده، وزاحفًا إلى عمورية، حيث يعيد رسم المشهد فى موقف آخر قائلاً :

مـشَتْ قلوبُ أنـاس فـى صُـدورِهم لَّمـا تـراءوك تمـشى نحـوهم قُـدُمًا(2)

أو ما كان من تشخيص " الأمانى " على نفس النسق أيضًا فى قوله :

لمـا تخـضت الأمانـى التـى احتلـبوا عـادت همـومًا وكانـت قبله هِمما(3)

وكأنما أعجب أبو تمام فى فنه بصيغ التثنية التى رددها حول " الحمامَيْن " و" الحياتَيْن " فراح يرسم على نهجها من منطق الإجمال والتفصيل البديعى ما صوره فى مثل قوله :

---

(1) أخو لذة الدنيا : صاحبها، تعطفها : تلبس بها أي جعلها عطاف نفسه؛ تبطنها : علا فوقها؛ سافت : شمت؛ العرنين : الأنف كله؛ المارن : ما لا ن من عظام الأنف.
(2) ديوان أبى تمام، ٢/ ١٧٠.
(3) ديوان أبى تمام، ٣/ ١٧١.

خـذوا هنيـئًا مـريئًا يـا بنـى جُـشَمٍ ... منه أمانَيْن: مـن خَـوف ومـن عَـدَم
لـولا مُناشـدةُ القُربـىَ لغـادَركم ... حصائد المرهفَيْن: السيفِ والقلمِ[1]

وكذلك كان الموقف إزاء فلسفة (القوة) التى أخذ بها الشاعر نفسه فى صدر البائية، ثم أصَّل لها مرارًا، حتى جعلها مصدرًا لهذا التكرار الذى أعاده ترسيخًا إلى الأذهان قوله:

هـو الحـقُّ إن تستيقظوا فيه تغنَمُوا ... وإن تغفلوا فالسيفُ ليس بغافل(٢)

وكذلك كان الحال فى إضاءة الموقف الدينى حول حركة الممدوح، وتصوير انتصاراته، على نحو ما ردده أيضًا فى قوله :

فـتوحُ أمـير المؤمـنين تفـتَّحت ... لهُـنَّ أزاهـيرُ الـرُّبا والخمائـلُ
وعـاداتُ نـصر لم تـزل تـستعيدُها ... عـصابةُ حـقٍّ فـى عـصابة باطـل
ومـا هـو إلا الوحْى أو حدُّ مرهفٍ ... تُمـيلُ ظُـباه أخْدَعَـىْ كـلِّ مائـلِ[3]

وكذلك تكرر الموقف بين صور الاستحسان والاستهجان للمشهد من وجهة نظر الشاعر، انطلاقًا من منطقه الانفعالى الذى يصدر عنه، على نحو ما رسمه أبو تمام من صور مشرقة لخراب عمورية !! تكاد تلتقى مع نظائر لها فى يوم "الخرَّمية" الذى قال فيه :

سمُجت ونبَّهـنا علـى استـسماجها ... مـا حـولها مـن نُـضْرة وجمـال![4]

وكذلك كان ما جاء من قوله عن يوم " الخرَّمية " أيضًا على نهج سعادة الأرض والسماء بفتح عمورية :

---

(١) نفسه، ٣/ ١٨٧.
(٢) نفسه، ٣/ ٨٧٦.
(٣) ديوان أبى تمام، ٣/ ٨٦.
(٤) نفسه، ٣/ ١٤٣.

يـومٌ أضـاء بـه الـزمانُ وفَـتَّحَتْ فـيه الأسِـنَّةُ زهـرةَ الآمـال[1]

ثم كانت صور الأسرى والسبايا بوصفها نتيجة إيجابية أحرزتها صفوف جند الإسلام، فكما صورها فى عمورية عرض نظيرًا لها يوم الخُرَّمية :

أُبْـنا بكـل خـريدة قـد أنجـزت فـيها عـداتُ الدَّهـر بعـد مَطَـال[2]

وكذلك صنع فى تصوير فرار قائد العدو، وهو على رأس جنده من أعداء الدين والدولة، فكما أحذى " تيوفيل " قرابينه فى يوم عمورية (يوم الرَّدي)، تكرر المشهد فى يوم " الخُرَّمية " :

هـتكتْ حـشاشتُه القَـنا عـن وَاجِـقٍ أهـدى الطِّعـان لـه خلـيقةُ قـال[3]

وعلى غرارها جاءت صورة " آساد الشرى " ممن نضجت جلودهم فى "عمورية"، حيث تقترب من نظيرتها فى يوم الخرمية :

أسـاد مـوت مخـدرات مالهـا إلا الـصوارمُ والقـنا آجَـامُ[4]

ثم هو يفسر ما رآه فى عمورية من أن الله قد رمى بالمعتصم فكان قريبًا مما رسمه قوله، وإن جنح به إلى منعطف آخر حول اعتداد الدين بالخليفة :

ويـوم "خَيْـزَج" والألـبابُ طائـرةٌ لـو لم تكـن ناصرَ الإسلام ما سلما[5]

ثـم كـان ما صوَّره من قوة عمورية وعراقتها، وعلو شأنها ومكانتها فى نفوس أبنائها أقـرب شـبهًا مما عرضه فى تصوير " مؤُقان " وعلاقتها بالقائد والجند فى قولـه:

---

(١) نفسه، ٣/ ١٣٩.
(٢) ديوانه، ٣/ ١٤٢.
(٣) نفسه، ٣/ ١٤٣، أي شقت الرماح غباره عن محب لأصحابه تركهم ترك المبغض لما خاف على نفسه.
(٤) ديوانه، ٣/ ١٥٦.
(٥) نفسه، ٣/ ١٦٩.

وانصاعَ عن موقانَ وَهْيَ لجنده ولـــه أبٌ بَـــرٌّ وأمٌّ عِـــيال[1]

وعلى هذا النحو بدت الصورة متشابهة فى ذاكرة أبى تمام، وهو حين يكرر نفسه من خلالها إنما يكشف عما استقر فى خياله ووجدانه وعقله من طابع خاص لتلك الحروب التى صورها، كما تكشف عن تشابه انفعالاته ـ بنفس الصدق ـ وتقارب درجاتها ـ بذات المستوى ـ إزاء الأحداث، ألم تكن حروبًا إسلامية ينهض بها قائد مسلم وجند مسلمون ضد أهل الشرك ؟ فمع تقارب الواقع الانفعالى والفكرى بدا للتكرار أهميته وفعاليته الفنية، مما يظل دليلاً حيًا على وحدة الفكر والشعور، ومؤشرًا من مؤشرات تشابه المصادر الثقافية التى أخذ منها، وراح يخرجها فى بناء جديد له تميُّزه وخصائصه فى كل مرحلة من مراحل نظمه على حدة.

(١) نفسه، ٣/ ١٣٧.

وتكشف القصيدة عن كثير من ملامح القدرة الفنية لدى أبى تمام على المعالجة من منظور عقلى، حرص فيه على تداخل الألوان التى اختارها بشكل دقيق، منذ اختار لها بحر (البسيط) الذى استوعب كما هائلاً من انفعالاته، وأسهم فى استيعابها، ثم فى تفريغ شحناتها لدى جمهوره المتجانس معه، بما امتلأت به أبياته من الضجيج والعنف، ومعه جاء تداخل حرف الرويِّ الذى عمد فيه إلى الباء المكسورة التى ربما التقت مع البحر فى نفس العنف ونفس الحدَّة.

ومع هذا الحرص استطاع ـ أيضًا ـ أن يجعل من القصيدة معرضًا طيبًا للكشف عن أصول ثقافته بألوانها المختلفة والمركبة بكل تقاطعاتها. منذ راح يدير حواره حول الشُهب السبعة، وترتيب الأبراج، وتوزيعها، وما تدور فيه من الأفلاك والأقطاب، وغير ذلك من مصطلحات التنجيم، مما كان له دور بارز فى التقاطها من البيئة المتخصصة التى نهضت بتلك العلوم، ووضعت لها مصطلحاتها، ورددت دلالاتها المتغايرة.

ومن التاريخ القديم راح أبو تمام يذيع معرفته بتفاصيله، ويكشف عن خبرته الواسعة بأحداثه، فنشر منه معرفته بتاريخ كسرى وأبى كرب والإسكندر، كما نشر من حسه بالتاريخ الإسلامى من مصادره العريقة ما يعرفه عن أحداث غزوة بدر الكبرى، ودوافعها ونتائجها، وكأنما أراد أن يمزج معارفه التاريخية بحسه الدينى حتى حين استوقفه مشهد (الخضاب) باعتباره سنة عرفها المسلمون وغابت عن الروم، إلا ما بدا منها مفروضًا عليهم من خضاب الدماء !

وكأن الشاعر لم يشأ أن يبخل بأى من معارفه على شعره، فإذا به يأبى إلا أن يأخذ من كل منها بطرف، وكأن القصيدة تصبح فرصة سانحة لعرض أنماط مختلفة من تلك المعارف، حيث يأخذ من القصص الدينى ما يسجله من قصة "يوشع" حال تصويره لنيران المعركة التى خيلت له أن الشمس لم تغب، كما راح يطرح ما أفاده من الحديث النبوى الشريف مما أظهره فى حديثه عن انتصار الخليفة، من خلال الرعب الذى أثاره فى نفوس الأعداء، مما كشف استعانته بمعنى الحديث النبوى الشريف " نُصِرْتُ بالرُّعب " .. ثم ظهرت ثقافته الأدبية التى وقف عند ملامح منها حول إعجابه " بذى الرمة " وصاحبته " مية "، وكذا كان ما أفاده من فكر أدبى تشابهت مصادره من خلال معالجته لقصائده. وربما اقترب أيضًا من صورة أبى نواس المشهورة حول الأمين :

وأخَفْتَ أهلَ الشِّرْك حتى إنه   لتخافُكَ النُّطفُ التى لم تُخْلَق

ويحرص الشاعر على دقة التصوير، بما يدفعه إلى الاستقصاء فى طرح مزيد من صوره المختلفة، فما إن يتحدث عن الشعر حتى يخطر بباله النثر، فيعرضه ليكمل به المشهد ويستقصى أطرافه، ومع بهجة الفتح وسعادة المسلمين به يجمع شتات الصورة من العالم العلوى والأرضى، حيث تلتقى سعادة الأرض بتفتح أبواب السماء له، كما يحرص على التعليل، وكشف المبررات حول معطيات صوره ومقوماتها، حتى تستكمل هيئتها وجزئياتها، على نحو ما عرض من مشهد الشمس التى لم تشرق بعد المعركة على متزوج من الروم، لأن المسلمين قد استطاعوا الإيقاع بنسائهم سبايا بعد انتهاء المعركة، وبالتالى لم تغرب شمس ذلك اليوم على عزب من شباب المسلمين، فقد وجد كل منهم سبيَّة ـ على الأقل ـ كانت من نصيبه من سبايا الروم، على ما فى هذا الانتقاء التصويرى من ربط واضح بين المشهد، وبين صورة المرأة المسلمة التى استغاثت بالخليفة من قبل (لبَّيْتَ صوتا زبطريا) ...

وهكذا بدا الحرص الفنى عند أبى تمام على استكمال جزئيات الصورة، ورصد

كل مقوماتها، وأبعادها، حتى تحول المشهد على يديه إلى صنعة عقلية محكمة، أساسها العمق الفنى، وتلمس الدقة التى تكشف عنها الألفاظ وتتسق من خلالها الصور، لاسيما حين يعمد إلى نشر الألوان المتناقضة التى تكشف عن جوانب فكره، بما فيها من ثقافات متعددة الاتجاهات ومتنوعة المصادر.

وربما أسهمت الألوان البديعية التى عمد إليها الشاعر وعُرف بها، وعرفت به فى استيعاب تلك المقومات العقلية، خاصة ما اعتمد عليه من طباقات، وما قصد إلى طرحه من مقابلات معنوية وتصويرية كانت أساسًا للرصيد الفنى فى معظم أبيات القصيدة، وهى ألوان زاد من إفساح المجال لها ما تداخلت معه من عناصر تصويرية كان أساسها " التشخيص " الذى سيطر على الصورة الكبرى فى القصيدة، وملأ أركانها منذ صور الشاعر عمورية " فتاة " عذراء، بَرْزة الوجه، متمنِّعة، إلى ما كان من إعياء كسرى والتأبىِّ على الخضوع له، وصدودها عن أبى كرب، إلى حرصها الدائب على أن تظل فتيَّة أمام الحوادث الجسام التى عجزت عن افتراعها، فظلت خير مدائن الأرض، وكأن الله مخَّض لها السنين لتملأها بخيراتها، حتى أصبحت (زبدة الحقب) ـ على حد تعبيره ـ وأخيرًا تحطم فيها عمود (الشرك) على أيدى المعتصم وجنده من المسلمين، فلم تقم لها من بعد قائمة.

كما يمثل الجانب اللونى من الصورة عنصرًا رئيسًا، يكشف عن شدة حرص الشاعر على أن يوفر لمشاهده كل ألوانها، ابتداء من البياض والسواد الذى طرحه من خلال السيوف والكتب، إلى سواد الكربة التى عاشتها عمورية مع قدوم جيش المعتصم، إلى ذوائب فرسان الروم من الجرحى والقتلى، وما غطاها من الحمرة القانية، إلى سواد ظلمة الدخان الذى غطى المدينة حين حجب عنها ضوء الشمس، إلى الضحى شاحب اللون نتيجة استمرار القتال، إلى بياض السيوف وسواد الرماح فى مشهد الضرب والطعن، إلى ما عرضه من مشهد وجوه الأعداء، وقد غشيتها الصفرة والشحوب الذى يشير إلى مرضها التاريخى، وخوفها، وفزعها من هول الوقائع التى أصابها بها الخليفة لحظة انتصاره.

ومن الواضح أن أبا تمام لم يحمل سيف العداء للشكل القديم للقصيدة، ولا هو خرج على روح النمط الموروث، على الرغم مما عرف عن مكانته نموذجًا من قمم التجديد الثقافى فى عصره، حيث استطاع تطويع العناصر القديمة ليخرجها فى صورة جديدة من خلال فنه، على نحو ما انتشر عنده من صور البداوة التى التمس معطياتها من معاجم القدماء فى مشهد " الحلْب " و" المخض " ليصور من خلالهما أصداء توالى السنين على عمورية، وما تجَمَّعَ فيها من خيراتها، ثم ظاهرة " الجرب " فى إبل البادية، وكيف أصابت المدينة بعد انهيارها نتيجة عدوى ما حدث فى أنقرة، ثم صورة " الوِرْد " و" الصَّدَر " التى عرفتها البادية العربية بإبلها، وعيون مياهها، وتنازع القبائل حولها، ثم ظهور ذلك الكمِّ من الملامح البدوية الأخرى التى استوقفت أبا تمام من " الخيمة " التى شغله من أجزائها " عَمُودها " و" أوتادها " و" طُنبها " فبدت المواد قديمة موروثة استطاع أبو تمام أن يعرضها فى نسق فنى جديد ـ تمامًا ـ من خلال عنصر التشخيص الذى عُرف بإجادته له حتى تمَيَّز به فنه جمعًا بين منطقتَى الفكر والوجدان معًا.

وظل حرصه واردًا على إبراز كثير من التناقضات فى فن القصيدة، ولعله استطاع من خلالها أن يعكس من فنه موقفًا مهمًا، يلخص طبيعة تلك الازدواجية التى فرضت عليه نفسها، أو فرضها هو على نفسه، منذ جمع فيها بين الفكر والشعور فى فضاء منظومته، ومن خلالهما معًا استطاع تطويع الأقيسة المنطقية لمنطق الفن، فأحالها إلى أقيسة فنية دقيقة متجددة، جمعت بين الوضوح والبساطة، كما جمع صاحبها بين تناقضات الحياة التى التمسها من واقعه بقدر مدركاته، وكشف من خلالها طبيعة رؤيته لقضايا الموت والحياة، وما فى الحياة ذاتها من مفارقات الخير والشر، إلى جانب ما شاع فى عالمه الحربى من تناقضات معترك الإسلام والكفر، وهو ما راح يفلسفه تاريخًا، ويعرضه فنًا فى القصيدة منذ أوقفها عند لوحتَيْن متناقضتَيْن : امتلأت أولاهما بإشراقة الحياة من خلال النور والأمل والانتصار والجمال، وعجَّت الثانية بمشاهد الكآبة والظلام، وملأها ضيق الحياة حين يشدُّ

إليها الموت رحاله، مؤذنًا بانتهائها، وهى المتناقضات الكاشفة عن الموجب والسالب معًا، فإن لم يعثر على الطباق جاء بمقابلاته المعنوية والتصويرية موزعة بين شطرى البيت، ومن الموقفَيْن كليْهما ينفذ إلى (تنافر الأضداد) التى يستطيع عن طريقها تصوير أقصى درجة من درجات التناقض بين الأشياء، التى يقف بصدد تصويرها تفصيلاً انطلاقًا من حكمته (وبضدها تتميَّز الأشياء).

وفى موقف الخليفة (المعتصم بالله)، لجأ أبو تمام إلى اصطناع تلك الازدواجية بين مسلك العنف والجد الذى آثره، وبين مسلك لاهٍ مُتْرَف كان يمكنه الركون إليه؛ إلى الخلود إلى المتعة الفانية من خلاله، فلا يخرج ـ آنئذ ـ إلى حرب أو قتال، وهو ما رفضه الخليفة فخرج مجاهدًا فى سبيل الله والذبِّ عن دينه وعقيدته وأمته.

وفى موقف الحرب راح أبو تمام يستخرج المتناقضات بعضها من بعض توليدًا من الصورة، إذ راح يتبين إشراقة (الحُسن) من أعمق ملامح القُبح، ويستخرج (العمران) من مشاهد الخراب والدمار، ويتعرف على الجمال من الدَّمامة، وكأنما راح يمسك بريشته، وينتقى للوحاته اللونية أصباغًا بعينها، وإن بدا فى غير حاجة من تلك الأصباغ إلا إلى لونَيْن اثنين : الأسود والأبيض، أو الملائكى والشيطانى، وهما اللذان طرحهما عبر صور القصيدة كلها خاصة فى مشاهد الحرب، وتوزيع أرصدة الهزيمة والانتصار بين معسكر الشرك من جانب، ومعسكر الإسلام من جانب مقابل.

وحين استجمع الشاعر صور القديم فى مخيلته، ومنها المصدر الدينى لم يجد منها ما يلائم الموقف أيضًا، إلا المزيد من المتناقضات، فأخذ من الجانب الملائكى ما يحقق من خلاله الاتساق بينه وبين شخص ممدوحه خليفة للمسلمين، ومعه راح يمزج المشاهد كلها من خلال ذلك الانتماء المقدس والسند الدينى المرجَّح، وما يدل عليه من مدد السماء .. ليظهر فى الطرف الآخر الجانب (الشيطاني) الكئيب بما يحمله من مؤشرات الكفر، وصور الإلحاد، وضروب التمرد على العقيدة .. ونتيجة هذا كله

كانت المحصلة النهائية لصورة المدينة، وكان ما انتهى إليه أمرها بها جلَّلها من القتامة والسواد بعد الحريق المدمر الذى أصابها على أيدى المسلمين انتقامًا لكرامة المرأة المسلمة !

استطاع أبو تمام أن يلخص أهمية المتناقضات فى عالمه وفلسفته فى سياق تلك الحكمة التى استمدَّ من البادية مادتها التصويرية - كما أرينا آنفًا - ومن عقله استغل محتواها المعنوى، ومن واقعه الحكمى أكّد دلالتها التوثيقية حين رصد دلَوْى الحياة من الماء والعشب، كما صوَّر طبيعة الموت الذى يتجسد مرة فى حد السيف وثانية فى سنان الرمح.

ولاشك أن استجابة أبى تمام لهذه المتناقضات بدت أكثر اتساقًا مع طبيعة الموقف الذى فرض نفسه على تجربته الانفعالية ابتداءً من مشهد ممدوح ومهجو، إلى دين ودنيا، إلى إسلام وشرك، أو عرب وروم، أو سيف وتنجيم، أو هزيمة وانتصار ... إلخ.

وهكذا أحال أبو تمام المتناقضات إلى سياقات متميزة تستوعب أبعاد انفعاله، وتعكس وقائع عصره، وتحكى طبيعة ثقافته وفكره، ومن الطريف أن يطرح هذا الاتساق من خلال قصيدة المدح التى كثر توجيه سهام النقد والاتهام إليها. حيث استطاع - بصدقه الانفعالى - أن يتجاوز مستوى ذلك الاتهام، وأن يعلو عليه منذ صوَّر انفعالاته، وتخلَّص من آفاق قلقه وتجاوز صراعاته، فوجد ضالته فى أشد الموضوعات غيرية، ليحيله - بذكاء وصدق - إلى موضوع ممعن فى الذاتية، يستوعب تلك الانفعالات التى انطلق منها، ووجد من خلالها سبيله إلى مدح الخليفة المسلم الذى أنقذ للمرأة العربية شرفها، فأفضى إليه الشاعر بشحنته العاطفية الصادقة، جاعلاً من الموضوع الغيرى صورة راقية من ذاتية الأداء، وعمق التعبير وصدق التصوير.

فالشاعر هنا يجد ذاته بمعناها الخاص والعام، إذ يجد فيها شخصية الشاعر

العربى الذى ينتصر لقومه على أعدائهم، وينتصف لهم منهم، ويرتدى معهم جميعًا ثوب الانتصار، ثم شخصية الشاعر المسلم الذى يحفل بالانتصار لقضايا (الدين)، مما يحقق له راحة نفسية وأمنًا كان يطمح إليهما، ويعيش على أمل تحقيقهما مجسدين فى قائد مسلم لا يعرف إلا الحق.

وأخيرًا يجد الشاعر ذاته بكل مقوماتها الفكرية والثقافية، وما عاشته من إعجاب خالص بمصادر ثقافات وافدة من فلسفة ومنطق وغيرها، إلى جانب ثقافات عربية عميقة أصلتْ لها علوم الأوائل، فكانت قصيدة المدح معرضًا جامعًا لتلك الألوان الفكرية، مما هيَّأ لها مجالاً برزت من خلاله فتحولت القصيدة عنده إلى نسيج فكرى وجدانى متداخل، تتعدَّد فيه الخيوط، ويشدُّ بعضها بعضًا بشكل دقيق لا يكاد يوجد له نظير عند أسلافه أو معاصريه، ولعل هذه القسمات الخاصة كانت من وراء فن المعارضات الشعرية التى اتخذت من بائية أبى تمام مثلاً شعريا متميزا تلهج بأنساق فنية متعددة، كانت أصداءً مؤكدة لصوت أبى تمام، وترنُّمًا يشير إلى مصداقية أدائه الانفعالى والفكرى معًا.

أما عن المناطق الرمزية التى احتوتها القصيدة، فيمكن تأملها من خلال عدة محاور لا تحجب ـ بحال ـ استكشاف جوانب أخرى منها، ولعل أبرز ما صورَّه منها:

الرمز الأنثوى : الذى شُغل به الشاعر بصورة بارزة ومؤكدة، من خلال لغة الاستطراد التى أخذ نفسه بها فى معالجته، منذ اختفاء الطلل والغزل من مقدمة القصيدة، على الرغم من دخولها ضمن باب المديح، وكأنما وجد الشاعر ضالته فى إطار البحث عن رموز نسائية فى أنماط أخرى بدا جادا فى تناولها، على نحو ما كشفه ـ مثلاً ـ تصويره للمدينة فى صور مؤنثة متعددة الجوانب، ابتداءً من تعرضه لها فى صورة قلعة حصينة ممنعة، أو معالجته ليوم وقعتها، أو اعتبارها دارًا للشرك على تأنيث الدار أيضًا، ثم تصويرها من خلال وقعها فى نفوس أبنائها باعتبارها الأم الكبرى البارَّة بهم، وهم أيضًا شديدو البر بها إلى حد الاستعداد لفدائها بكل الأمهات والآباء.

ثم يمتد لديه بُعد (الرمز النسائي) لتظهر المدينة فى ثوب الفتاة الحسناء حين يشتد إعجابها بشبابها وجمالها، وإذا هى تتأبَّى على الملوك، ويعجز كبار الفاتحين عن مجرد الاقتراب منها، أو التعرُّض لها، لما عرفوه من عنفها وقسوتها وحصانتها، ليتكرر نفس الرمز ـ أو يكاد ـ من خلال مشهد الفتاة البِكْر وقد استطاعت أن تحافظ على عذريتها على مدار الزمن وتوالى الخطوب والحقب، ولم يستطع أى منها ـ الزمن أو

الخطوب ـ أن ينال منها شيئًا، فكانت سيدة الموقف فى منطقة الصراع الحرجة التى بدت طرفًا عنيدًا من خلالها.

ثم يأتى الشاعر بمشهد الليالى ـ على لغة التأنيث بالطبع ـ ويصور موقفه أمامها وهى فى صراع دائب لا يهدأ ولا يكاد، وإذا هى تقاوم تلك الليالى مقاومة شرسة على غير قياس لنظائرها عند غيره من الشعراء، وكأنه يمهد لانتصارها على كل ما حولها بشكل مطلق ومتجدد !

وبذا تتحقق للمدينة ـ فى ظل رموزها الأنثوية ـ كل الانتصارات، وصور الانتشار والغلبة للمؤنث، على غرار ما بدا من مغالبتها للرجال من قبل، ولعلها لغة (الاستقصاء) التى دفعت أبا تمام إلى اصطناع مثل هذا التدرج قصدًا إلى جمع أطراف الصور حتى أراد تتويجها، فشغله صراعها مع الحوادث والنُّوَب ـ على حد تعبيره ـ ولم يخلُ لديه رمزُ (البخيلة) من إشارة إلى هذا البعد النسائى حين يتعلق المشهد ـ فى بساطته ـ بالمادة البدوية للصورة بما فيها من ظهور المرأة البدوية أيضًا، فلعلها بدت أقرب إلى ذهنه بحكم امتداد الخط النفسى الواحد عبر الجزئيات من واقع ذلك الانشغال المتكرر بأرصدة الرموز النسائية.

وفى سياقها يرد رمز الأخت مشهدًا آخر يكمل اللوحة، ويحكى قصة الامتداد الحربى لانتصارات الخلفاء من خلال تجاوب مدن الروم فيما بينها من أواصر وصلات، فجعل بين (عمُّورية) و(أنقرة) من أواصر القربى ما حَلاَ له إطلاقه تحت صورة " أختها " التى لم تأنف من التجاوب معها، ولم تتردد فى مشاركتها أحزانها، فكانت عدوى الحريق بينهما أسرع من عدوى جرب الإبل يسرى فى القطيع، وكأنها بدت اللمحة الوجدانية التى أدت إلى توحُّد المدينتَيْن من خلال مدلول الرمز النسائى المتكرر على مدار النص تقريرًا أو تصويرًا.

فإذا ما استوقفت الشاعر صورة (الأمنيات المحطمة) بدا قريبًا إلى عالم

الرمـوز الأنثوية ـ أيضًا ـ نظرًا لتوقُّفه الطويل عند أحداث المدينة من واقع ما أصابها من صور الدمار نتيجة تداعيات الحريق الضخم الذى أتى على كل ما فيها ومَنْ فيها.

ولاشك أن أول تلك الملامح (النسائية) يظل مرهونًا بذلك الصوت "الزبطري" الذى انطلقت على أساس منه المعركة، وقد صرف ذلك الصوت الخليفة العباسى عن حلائله ومجالس طربه وندمائه إلى حيث يجيب نداء المرأة المسلمة التى استغاثت به، فكان صوتها بمثابة شرارة النصر التى أودت بالمدينة وأهلها فى غير رحمة أو هوادة.

ويتردد لديه ذلك الاستطراد الظاهر حول (المخدَّرة العذراء)، وقد أصابها من ألوان الدمار ما أصابها، وهو ما يكمله الشاعر بملامح تصويرية أخرى غلبت عليها الرموز النسائية ـ أيضًا ـ حول الرُّوميات من سبايا أو ضحايا قتال، ولعله بذلك قد اشتفى من عمورية التى رآها أهلها من قبل (فراَّجة الكرب).

وانتقالاً من الرموز النسائية المتنوعة والمكررة تظل فى القصيدة "رموز" متشابهة تكاد تتوحد معالمها من خلال الأنسقة التصويرية التى ازدحمت بها، وبدت هذه " الأنماط " أقرب إلى الرمزية الدالة على انشغال نفسية الشاعر بمواقف بعينها، وقد تتحول إلى فلسفات عامة ـ أحيانًا ـ يصدرها فى لون حكمى ينضح بطبيعة الحدث، أو يترجم موقف الشاعر إزاءه، على نحو يمكن أن تتلمسه فى حواره حول أدوات القتال، حين يختار منها رمزَيْن اثنَيْن من رموز القوة القديمة والحديثة على السواء، وربما بدا من غير قبيل المصادفة أن يوزِّع الشاعر الرمزَيْن على نسق كمى واحد إذا ما أحصينا تكرار السيف لديه سبع مرات على مدار القصيدة (١، ٢، ٢٤، ٣٦، ٤٤، ٤٥، ٤٨)، ليأتى فى حدود نفس (الكم) حديثه عن الرمح سبع مـرات أيضًا (٣، ٢٤، ٣٦، ٣٨، ٤٤، ٤٥، ٥٠).

ثم تستكمل لديه المشاهد الحربية من خلال رموز القوة فى صـورة الجيـش (٣،

٤٠)، ومشهد الفتح (١١، ١٢، ١٣)، صورة الثغور (٤٧)، والحديث عن الكربة والسلب (٥٤)، إذ تبدو ـ فى مجملها ـ محاور رمزية تجمعها بوتقة القوة التى انتصر لها الشاعر على كل ما عداها.

ولم ينس الشاعر أن يطرح الصورة المفارقة لهذا الرمز، كلما آن له أن يتحدث عن الروم، أو المدينة، أو عن قائدهم ابتداءً فى ذلك من تركيزه على مشهد الخراب والعدوى (٢١، ٢٢)، إلى صورة البطل القتيل من فرسان الروم (٢٣)، إلى امتداد الذُّل، الذى أصاب الصخر والخشب (٢٥)، إلى ما أصاب قائدهم من صور الفزع والخوف (٥٠) وعندها يتوقف الشاعر عند رؤيته ـ أى القائد ـ للحرب وهلعه منها (٥٠) إلى صرفه للمال. ومحاولته رشوة الخليفة (٥١)، إلى مشهد فراره وجبنه (٥٥)، إلى خفة الخوف والبحث عن وسائل الهرب (٥٦، ٥٧) ليتوِّج المشهد الممزَّق بصورة الضعف الجماعى الذى عرضه من خلال قتلى الروم جميعًا (٦٠، ٦٣، ٦٨).

ثم تتجلَّى لديه الرموز (الكونية) علامة أخرى دالة ـ بطبيعتها ـ على الانشغال النفسى بمظاهر الطبيعة، باعتبار توحُّدها مع الوقائع، وتحريكها عبر الأحداث إلى حيث يريد الشاعر نفسه، وإذا به يبدأ قياسه الرمزى من حديثه عن لوحة التنجيم من خلال عرضه للكتب والصحائف، والسبعة الشهب، والنجوم والتخرُّص، والكذب، وشهرى صفر ورجب، والمُذَنَّب، والأبرج، والفلك، والقطب، مما اقتحم من خلاله الشاعر علم المنجمين، حيث راح يزاحمهم من خلال رموز التحدى التى راح يفرض عليها نفسه فى مشهدَيْن متميزَيْن:

أولهما : لوحة الليل والنهار، وقد راحت تحكمه فى تصويرها بمقياسه الخاص، منذ بدا الليل لديه ضحىً، وآثرت الشمس ألاَّ تغيب، وإذا الشمس طالعة وغير طالعة فى آن واحد، وإذا الظلماءُ عاكفة وقد تخلت لها الشمس عن إشراقها المعهود، فكان التحريك الرمزى لقوى الطبيعة بمثابة استجابة محددة للبعد الانفعالى الذى أراد تصويره أبو تمام من خلال يوم المعركة.

وثانيهما : تترجم له لوحة الجمال والقبح، من خلال توقفه عند اختلال المعايير منذ تحدث عن السماجة والجمال، إلى الخد الترب، والربع العامر، والمشهد الخرب، إلى خروجه من سياق التصوير إلى مناطق التقرير والتصريح حول حسن المنقلب وسوء المنقلب، ليشكِّل خلاصة حواره إزاء واقع المدينة من خلال مشاعره الحقيقية تجاه كل ما فيها بعد دمارها.

الفصل الثانى
المصادر والمعطيات

التاريخ السياسى وإيقاع الأحداث.

الدافع إلى الحرب وملابسات الخروج.

السلاح والإعلام، والبُعد التوثيقى.

التاريخ الأدبى وحركة المدِّ التراثى.

التاريخ السياسى وإيقاع الأحداث

من الواضح أن أبا تمام بدا شاعرا حريصًا فى علاقته بالتاريخ، منذ قصد إلى مادته ينهل منها دون ميل إلى تغيير وقائع، وكأنه كان يحاول توثيق الحدث العظيم، من خلال ذلك العرض التفصيلى الذى أخذ نفسه بالاستقصاء فيه إلى أبعد الحدود. ولاشك أنه استطاع من خلال ذلك التناول أن يعطى الموقعة والمعتصم - كليْهما - حجمه الحقيقى - من وجهة نظره شاعرًا - فى خضم أحداث التاريخ الإسلامى، لاسيما فى تلك الفترة العنيفة من فترات الصراع العربى البيزنطى، مع مبالغات يسقط حقه فيها - شاعرًا أيضًا - لا مؤرخًا، حيث تقول بعض مرويات الحدث أن المعتصم عندما سار إلى عمورية قد تجهز جهازًا لم يتجهزه خليفة قبله من السلاح والعدد والآلة، وحياض الأدم، والروايا، والقِرَب، ويمتد الخبر إلى أن المعتصم أمر أن يطمَّ خندق عمورية بجلود الغنم المملوءة ترابًا فطموه، وعمل دبابات كبارًا، تسع كل دبابة عشرة رجال، ليدحرجوها على الجلود إلى السور، وعملوا سلاليم ومنجنيفات .. فأمدَّهم المعتصم بالمنجنيفات التى حول السور، فجمع بعضها إلى بعض حول القلعة، وأمر أن يرمى ذلك الموضع[1].

فمن هذه الرواية التاريخية - وأشباهها - يبدو الخليفة المعتصم قائدًا ذكيًا، حكيمًا، حيث استجمع كل قوته، ودبر خططه الحربية وأحسن إعدادها استعدادًا لفتح المدينة، وكانت الحرب عنده - بهذا القياس - تخطيطًا لا يعرف فيه عشوائية ولا ينساق إليها ارتجالاً. ومن ثم استطاع أن يسجل نصرًا جديدًا للجيش الإسلامى

---

(١) الكامل، ٥/ ٢٤٧.

سقطت أمامه قوات الروم، وتقهقرت قياداتهم، ثم برزت بطولة المعتصم فى مشاهد مختلفة متعددة أجاد رسمها له أبو تمام سواء فى قيادته جحافله، أو فى إقامة الحصار حول المدينة حتى أسكت كل ضجيج شهدته المدينة من قبل أن يصعد إليها الخليفة القائد.

ومن هنا لا نستطيع أن نقف بالنص عند إطار قصيدة المدح العربية الموروثة، بقدر ما ندخل به فى إطار الحماسات الحربية، أو الملاحم القتالية - إن جاز لنا استخدام هذا التعبير - فهى إنما تحكى فصلاً دراميًا داميًا من فصول قصة الصراع العاتى الذى شهدته الدولة العباسية مع الروم، وكان من أبرز أبطاله الخليفة المعتصم نفسه، بعد أن انصرف عن متع مجالسه، ورفضها وحدد وجهته إلى القتال، ومعه جمهوره الذى تجسدت فيه آماله الكبار، حيث راح يترقب مشاهد الصراع من خلال إشفاقه على البطل، وانتظار لحظة انتصاره.

وعلى هذا نستطيع أن نسجل القصيدة - أيضًا - ضمن الوثائق التى تمزج التاريخ بالفن، وتصدر عن رؤية صادقة لا تعرف المواربة، بقدر ما تعرف التفنُّن فى عرض جوانب الصورة، بما فيها من سلب وإيجاب معًا، ولذلك استطاع أبو تمام كما استنتج ذلك أحد دارسيه، أن ينقل شعر الصراع من بيت أو أبيات ترد فى قصيدة المدح إلى قصيدة كاملة أو شبه كاملة[1].

على أنها - أى البائية - لم تكن الوحيدة له فى شعر الحرب التى سارت فى هذا السياق، بل سجل شاعرها على غرارها صورًا أخرى من مشاهد ذلك الصراع الممتد بين العرب والروم، فى سبع قصائد، وكأنما وزَّع عليها ثقافته التاريخية ونشر فيها انفعاله، وسلَّط عليها حسه الدينى، وإن كان لا يخفى لديه أنه خصَّ "عمورية" بقدر متميز من هذَيْن الموقفين المعرفى والنفسى معًا.

ويبدو أن الرصيد التاريخى لديه قد ازداد تأكيدًا بحكم المشاهد المحكية أو

(١) د. نصرت عبدالرحمن، شعر الصراع مع الروم، ١٧٦.

المعايشة الفعلية لظروف الموقعة، إذ لا نشك أنه سمع عن مذبحة " زبطرة " التى ذاع أمرها وانتشر بين الرعية، وأقضَّت أخبارها مضاجع كل مسلم بدا غيورًا على عِرض امرأة مسلمة، وعندئذ التقط الشاعر أول خيوط انفعاله، ليترجمها فنًا من خلال مقومات حاسته الفنية، وملكاته التصويرية، فحوَّل القضية من صورتها الجزئية على مستوى " الأنا " إلى " موقف إنسانى " عام، يرفض فيه طبيعة الإهانة التى دعت المرأة العربية إلى الاستغاثة بالمعتصم، وكأنما شاء أن يخلط ذلك كله بما انتهى إلى علمه من أخبار القصر الحاكم، وما دار هناك فى بلاط المعتصم من رد فعل الأحداث، وكيف تطوع المنجمون بالإفتاء فى أمر الغزاة الذين تطاولوا على المسلمين، وطغوا حتى على الخليفة، حتى بلغ المعتصم عنهم أنهم قالوا : والله إنا لنروى أنه لا يفتتح حصنًا إلا أولاد الزنا، وإنْ هؤلاء أقاموا إلى زمان التِّين والعنب لا يُفلت منهم أحد، فبلغ ذلك المعتصم فقال : أمَّا إلى وقت التين والعنب فأرجو أن ينصرنى الله عز وجل قبل ذلك، وأما قوله " لا يفتحها إلا أولاد الزنا " فما أريد أكثر ممِّن معى منهم[1].

وعلى أية حال يظل مؤكدًا أن أبا تمام قد استوثق من موقف المعتصم من المنجمين، ورأى ما كان من شراسة جيوشه، وعنف جنده فى مشاهد إحراق عمورية، وإسكات كل أصوات الفكر فى أرضها الحصينة، مما دعاه مرارًا إلى تصوير سخريته وتهكمه من مرويات المنجمين سوى ما أذاعوه بين الناس افتراءً وكذبًا واختلاقًا.

(١) أخبار أبى تمام للصولى، ٣١.

ولا شك أن أبا تمام قد أحيا أصواتًا عربية أخرى سجلت للمرأة العربية كرامتها، وسطَّرَتْها شعرًا هادئًا وصاخبًا على نحو ما تردد من قول الفرزدق فى مدح الوليد بن عبد الملك، مع تسجيل الفارق بين الموقَفْين قبل عرض المشاهد؛ بين شاعر يقف بين يدى الخليفة مادحًا، وبين أبى تمام يشرح نفسيًا ـ على الأقل ـ مدخله إلى ميدان المعركة، ليكون وسيلة إعلام ترصد الوقائع، ولا تكتفى بافتراضات الفرزدق التى قال فى أحد مشاهدها :

فلو سمِعَ الخليفةُ صوتَ دَاعٍ ... ينادى الله : هَلْ لى من مُجِير ؟
وأصواتَ النِّساء مقرَّنات ... وصبيانٍ لهُنَّ على الحُجور
إذًا لا أجابَهُنَّ لِسَانُ دَاعٍ ... لدين الله مِغْضَابٌ نَصُور
أمينُ الله يصدعُ حين يَقْضِي ... بدينِ محمدٍ وبه أمُورُ(١)

وفى غير حاجة إلى مزيد تعليق يبدو موقف المعتصم كما صوَّره أبو تمام أشد عمقًا، وأكثر عنفًا لمجرد سماع صوت امرأة عربية واحدة، تستنجد به وتستغيث باسمه، دون أن يظل الأمر لديه رهنًا بمثل ما صوَّره الفرزدق فى لوحته الموجزة.

وكأن أبا تمام يحرص على أن يفتتح القصيدة بما استوحاه من معطيات ذلك الواقع التاريخى بالتحديد، حيث يسجل خلاصة التجربة كما عاشها، ورآها، وأجاد تمثُّلها وعرضها، ووجد الصواب فيما ذهب إليه الخليفة القائد، وانتهى إلى تسجيل

(١) ديوان الفرزدق، ١/ ٢٨٥، الأمور : الآمر.

(فلسفة القوة) فى مفتتح القصيدة منذ بيت المطلع، وكأنما تحددت أمامه معالم الرؤية فراح يردد لها نظائر فى أماكن أخرى من شعره، على نحو ما ورد لديه فى معرض المدح :

وليس يُجَلِّى الكرب رَأْى مُسَدَّدُ   إذا هو لم يُؤْنَسْ برُمْحٍ مُسَدَّدِ[1]

وربما أفاد ـ أيضًا ـ من أرصدة التاريخ الأدبى، مع تعديل المواقف تناسبًا مع الظرف التاريخى الخاص الذى يستوقفه، ذلك أن منطق القوة ـ على المستوى الفردى ـ يسيطر أيضًا على ذاكرته، فيبث الفكرة من قبل اقتناعه بها انطلاقًا فى ذلك من عنف تجاربه وصعوبات حياته، وكأنه يردد مواقف أسلافه، منذ قالها عبيد الله بن الحر الأموى، وكأنه يطرح أشباها لما قاله صعاليك العصر الجاهلى، حين أصبح صعلوكًا أمويًا :

إذَا كنت ذا رُمْحٍ وسيف مصمّم   على سابحٍ أدناكَ مما تُؤَمِّلُ
وإنك إن لا تركب الهولَ لا تَنَلْ   من المال ما يكفى الصديقَ ويفصلُ[2]

وإن كان الفاصل لا زال بيّنًا بين الموقف الفردى كما يطرحه ابن الحر من واقع صعلكته، وبين الموقف التاريخى كما يستخلص منه أبو تمام ضرورات الحروب وفلسفتها، على مستوى الأمم والديانات والأجناس، وخاصة أن ما قاله (ابن الحُر) قد التمسه غيره من الشعراء، كما ورد عند مالك بن الريب فى تلك الحكمة التى صاغها من واقع حياته أيضًا :

وما مَنْ كان ذا سيف ورُمحٍ   وطاب بنفسه موتًا بِفَرْدِ[3]

فإذا بدأنا بتبينُّ الأبعاد التاريخية فى القصيدة، لفت نظرنا حرصُ الشاعر على

(١) ديوان أبى تمام، ٢/ ٢٧.
(٢) شعراء أمويون، ١/ ١١١.
(٣) نفسه، ١/ ٧.

تكرار معان ومواقف معينة فى مواضع أخرى من شعره، من الأفضل أن نقف عليها، لاستكشاف أهميتها، أو ـ على الأقل ـ لمعرفة العلة الكامنة وراء مثل هذا التكرار. فهو يجعل ممدوحه مفتاح المدينة التى يفتحها، ويحقق فيها انتصارًا إثر انتصار على نحو قوله فى رثاء المعتصم ومدح الواثق :

مفتاحُ كلِّ مدينة ـ قد أبْهمَتْ   علَقًا ومُغْلِقِ كل دارِ مقَام[1]

ثم يتكرر الموقف ويأخذ منعطفًا دينيًا أكثر عمقًا فى قوله لممدوحه :

قمت فيها بحُجَّة الله لما   أنْ جعلْتَ السيوفَ عَنْكَ خُصومَا
فتحَ اللهُ فى اللواءِ لك الخا   فِقَ يوم الاثنين فتحًا عظيما[2]

وهو ما يعرضه بصورة أدق فى مثل محتواها ووقعها فى فتح عمورية، إذ يقول، والضمير للمعتصم، فى بيت، وللروم فى الآخر :

رمى بك الله بُرْجَيْها فهدَّمها   ولو رَمَى بكَ غيرُ الله لم تُصِبِ
من بعد ما أشَّبوها واثقين بها   والله فتَّاح باب المَعْقِلِ الأشِبِ

وفى مشهد الهزيمة فى معسكر الأعداء أيضًا تتكرر الصور فى أكثر قصيدة، فهو يرى فى مشهد القتال :

وكأن الأعناق يوم الوغى   أوْلى بأسيافهم من الأغْماد
فإذا ذلَّت السيوفُ غداةَ الروّ   ع كانَتْ هواديًا للهوادى[3]

وهو ما يلتقى مع الصورة التى رسمها فى قصيدته فى (عمُّورية) قائلاً :

بيضُ إذا انْتَضِيَتْ من حُجْبها   أحقُّ بالبيض أبدانا من الحُجبِ

(١) ديوان أبى تمام، ٣/ ٢٠٣.
(٢) الديوان، ٣/ ٢٢٩.
(٣) نفسه، ١/ ٤٦٨.

وعلى هذا النحو تبدو طبيعة مواجهته لممدوحه، ومنطلق مخاطبته إياه من منطق البطولة والثناء على شخصه، وتعظيم اليوم الذى انتصر فيه، مما يبدو ظاهرًا فى مثل قوله :

لله أيامـــك اللآتـــى أغَـــرتْ بهـــا ... ضَـفْرَ الهُـدىَ وقـديمًا كـان قـد مَـرَجا
كانَتْ على الدِّين كالسَّاعات من قِصَر ... وعــدَّها بَابَــكٌ مــن طُــولها حِجَجَــا
بـيضٌ وسَـمْرٌ إذا مـا غمـرةٌ زَخَـرَتْ ... للمـوت خُـضْتَ بهـا الأرواحَ والمُهَجـا
إن يـنجُ مـنك أبـو نَـصْرٍ فَعَـنْ قَـدَرٍ ... تنجو الـرجالُ ولكـن سَلْهُ كيف نجا[1]

حيث تكاد الصور تلتقى مع بعض صور جزئية من لوحة (عمورية) كما فى قوله:

فبَـيْن أيامِـكَ اللآتـى نُـصرت بهـا ... وبـين أيـام بـدرٍ أقـربُ النـسب

وإن كان قد زادها تخصيصًا وتعظيمًا بربطها بيوم " بدر "، ولكنه عرضها فى البيتين الأولين متعلقة بالدين ـ عمومًا ـ إذ كانت عليه " الساعات من قصر "، وفى صورة الرماح والسيوف يعود إلى ترديدها فى قوله :

إنَّ الحمامَيْن من بيضٍ ومن سُمُرٍ ... دَلْوا الحياتَيْن من مَاءٍ ومن عُشبِ

ليستوقفه بعدها تصوير فرار العدو، وهو ما راح يردده حول محاولة "تيوفيل" الهرب، وإن زاد فيه تفصيلاً قوله :

ولىَّ وقـد ألجَـم الخَطِـىُّ مَـنْطِقَهُ ... بسكتةٍ تحتها الأحْشَاءُ فى صَخَب
مـــوكّلا بـــيفَاع الأرض يُـــشْرِفُهُ ... من خفة الخوف لا مِنْ خفة الطَّرَب

وهو مشهد وجد أكثر من صدى فى ذاكرة أبى تمام، ففى تصوير (تيوفيل) نفسه فى إحدى هزائمه أمام خالد بن يزيد الشيبانى قال فيه :

---

(١) ديوان أبى تمام، ١/ ٣٣٢.

أشـــمُّ شَـــرِيكى يـــسيرُ أمامـــهُ مـــسيرةَ شـــهر فـــى كتائـــبه الـــرُّعبُ
ولمـــا رأىَ (توفـــيل) راياتـــك الـــتي إذا مـــا اتلأّبـــتْ لا يقاومهـــا الـــصلب :
تـــولىَّ ولم يـــألُ الـــرَّدىَ فـــى اتـــباعه كـــأن الـــرَّدى فـــى قـــصده هـــائمُ صَـــبُّ
كـــأن بـــلاد الـــروم عُمَّـــتْ بـــصَيْحةٍ فضَّمتْ حشاها أورَغَا وسَطْها السَّقْبُ(١)

وكأن مشهد الهرب والفرار يتكرر أمامه، فيعيد تصويره بنفس الواقعية، وتأخذه إليه مزيد من تفاصيل الصورة، وقريب من تلك المشاهد أيضًا ما قاله فى هرب (بَابَك) على نفس القياس التصويرى :

وهـــاربٍ ودخـــيلُ الـــرَّوْع يجلُـــبُه إلى المَـــنُون كمـــا يـــستجلبُ الـــنَّقَدُ
كأنمـــا نفـــسُه مـــن طُـــول حَيْـــرتها منها على نفسه يومَ الوغَى رَصَدُ(٢)

وفى مشهد يوم عمورية تبدو إجادته بارزة فى تصويره فى القصيدة من منطق انفعاله الخاص به، ثم اتساع دائرة هذا الانفعال، وتعميم الاستبشار على المسلمين معه، مما يوازيه نظير فى ذلك المشهد الذى صَّوره قائلاً لمحمد بن يوسف فى نفس القصيدة السابقة :

يـــومٌ بـــه أخـــذ الإســـلامُ زينَـــتَهُ بأسْـرها واكتسى فخـرًا بـه الأبَـد
يـوم يجـئُ إذا قـام الحـسابُ ولَـمْ يذمُمْهُ "بدرٌ" ولم يُفْضَحْ به أحُد(٣)

وفى صورة الماضى التى رأى فيها خيرات عمورية " معسولة الحلب " نراه وقد عاد إلى رصدها فى أكثر من موضع، على نحو قوله فى موقف ذاتى :

فقِـــدمًا كـــنتُ معـــسولَ الأمِانـــي ومـــأدومَ القوافـــى بالـــسَّداد(٤)

(١) ديوان أبى تمام، ١/ ١٨٩. اتلأبت : استقامت.
(٢) الديوان، ٢/ ١٩.
(٣) الديوان، ٢/ ٢٠.
(٤) نفسه، ١/ ٢٧٥.

وفى موقف حربى آخر لمحمد بن سعيد يكرر نفس الصورة :

وقائــعٌ عــذُبَتْ أبــناؤها، وحَلَــتْ ... حتى لَقَدْ صارَ مهجورًا لها الشُّهُد[1]

وفى موقف ثالث يجمع فيه بين المدح والهجاء يقول :

كانــت لكـــم أخلاقُـــه معـــسُولةً ... فَعَـركتُموها وهــى مِلْــحٌ عَلْقَــم[2]

وفى لوحته الفنية التى رسمها لشجاعة المعتصم حتى يجعله من نفسه وحدها فى جحفل لجب ـ على حد تصويره ـ يكرر مشهد البطولة أيضًا فى قوله مادحًا فى سياق مشابه :

هـو الليثُ ليثُ الغـاب بأسًا ونجدة ... وإن كـان أحْيا منه وَجْهـا وأكرما[3]

وفى لوحة " عمورية " موزعة بين ماضيها وحاضرها تتردد المعانى وتتوالى فى ذهن أبى تمام، فهو يصور حال الروميات وقد مات أزواجهن من الفرسان ليأتى شبيه بهذا فى قوله بعد الانتهاء من تصوير فرار بابك :

لم تـبق مـشركةٌ إلا وقَـدْ عَلِمَـتْ ... إن لم تَـتُبْ أنـه للـسيف مـا تلِـدُ[4]

ثم يزيد الموقف تحديدًا فى بيان طبيعة خروج المعتصم إلى عمورية ـ بخاصة ـ وترك أى مسلك آخر، مما يردده فى قصيدة له أخرى، حيث يقول :

ومن كان بالبيض الكواعب مُغْرمًا ... فمـا زلـت بالبيض القواضب مُغْرمًا
ومـن تيَّمَتْ سُمْرُ الحسانِ وأدمها ... فمـا زلـت بالـسمر العـوالى متيَّمَا[5]

---

(١) نفسه، ٢/ ٢١.
(٢) نفسه، ٢/ ٢٠٠.
(٣) نفسه، ٢/ ٢٤٢.
(٤) الديوان، ٢/ ٢٠.
(٥) مفسخ، ٢/ ٢٣٦.

ولعل لغة التصوير - بهذا الشكل - تكشف جانبًا مُكثفًا يعكس بُعْدًا من ذلك التواصل الفكرى عند أبى تمام، وهو ما تؤكده الصورة التى أكثر فى عرضها، وألحَّ فى تناولها، ومعالجة تفاصيلها، وهو تواصل يبدو أساسًا فى تاريخ فكر الشاعر وفنه اتساقًا مع ما استوعبه من كل مصادر التاريخ وفروعه، كما ثقفها ووعاها، ولذا يحسن أن نتعرف - تفصيلاً - على ما أخذه منه، وطبيعة ذلك الأخذ، وكيف صاغ من خلاله فنه على غرار ما تكشَّف فى القصيدة وأبرزته صورها الجزئية.

فإذا ما تجاوزنا عصر أبى تمام وظروف الموقعة الحربية التى صوَّر أبعادها، موزعة بين لوحات الهزيمة والانتصار، والحريق والفرار، ومدح المعتصم، والسخرية من (تيوفيل)، بدت القصيدة ـ فى مجملها ـ لوحة كبرى تكشف عن جانب من التاريخ السياسى والحربى للعصر العباسى، وتسجل نمطًا مما دار من صراعات بين العرب والروم، فإن تجاوزناه ـ مؤقتًا ـ وعدنا مع الشاعر إلى غيره من مصادر تاريخية وجدنا مظاهر الاستعانة بالمصادر التاريخية تتكرر مع أبيات القصيدة ـ كما سنرى عمًّا قليل ـ حيث يظل للموقف التاريخى دوره كجزء من مُكوِّن ثقافة أبى تمام، وله أهميته ـ أيضًا ـ فى استخلاص بعض جوانب ثقافته العصرية المتمثلة فحسب، بل يمكن توظيف هذا الجانب فى كشف تفاصيل جزئيات كثيرة تعكس الطبيعة النوعية للحياة الحربية، من خلال ما ساد فيها من أدوات قتالية، من سيوف ورماح ودروع، ثم طبيعة الميدان القتالى فى عمورية بساحاته ورُحَبه، ثم نيران الحريق التى تسجل لهم استخدام المنجنيق اتساقًا مع سياق الأخبار التاريخية عما وصل إليه العرب فى صنع السلاح آنذاك " فعلاوة على المجانيق والعرادات والدبابات فقد استعملوا فى حروبهم الكباش والأبراج والقنابر "(1).

ويبدو أن شعراء العصر قد أنفوا من عرض هذه الأدوات كلها، وفضلوا الوقوف عند الأسلحة العربية التقليدية العريقة التى دأب العرب على استعمالها فى

(1) الحياة العسكرية عند العرب (إحسان هندى)، ط. الجمهورية، دمشق، ١٩٦٤م.
القنابر : قوارير كانت تحشى بالصبر وبزر القرطم المقشور، وغيرها، وتجعل فتيلة ليشعلها الضارب، ويرميها باتجاه السد فتنفجر، وكانت تقذف بالمجانيق.

أعنف مراحل القتال، من أسلحة دفاعية فيها الدروع السابغة والخوذات الواقية، وأخرى هجومية من سيوف ورماح، أضاف إليها الشاعر هنا جوانب من تلك الحرب المعنوية القاتلة، بما فيها من صورة " جيش الرعب " أو "الجيش اللجب"، وبما فيها أيضًا من مشاهد الانهزام من (قطع الرقاب) و(تحطيم أبراج المدينة) وتدمير (حصونها وقلاعها)، فلا شك أن هذا الحطام وذلك الحريق إنما يكشفان عن جل تلك الأدوات المستحدثة التى حدَّثنا عنها التاريخ، ولكن الشاعر العربى أصرَّ على تصوير ما يستخدم من أدوات القتال فى التلاحم المباشر، وتأكيدًا على أصالة البطولة، والتقدم المستمر فى الميدان، والاقتحام الدائب من قبل جند المسلمين عن طريق " ظُبى السيوف "، " أطراف القنا السلب " وأشباهها.

ومع هذا المعجم الحربى يضيف الشاعر معجمًا آخر يكشف عن جانب متميز من تاريخ عصره، ويستمد منه مصطلحاته عبر تلك الأبيات التى تعرَّض فيها لكتب " التنجيم " وصحائف المنجمين، وعرَّض كثيرًا بما يدور فى عالمهم من تضليل وبهتان منذ راحوا يستغلون " السبعة الشهب "، "الكوكب الغربى ذو الذنب"، و" الأبرج العليا " التى شغلهم ترتيبها فصنَّفوها بين " منقلبة " وأخرى "غير منقلبة"، وكذلك تعاملوا من خلال " الفلك والقطب " وكيفية دوران كل منها، ثم دار حوارهم حول موسم نضج التين والعنب "، صحيح أنه يعرض كل هذا لتأكيد سخريته منهم، وتهكمه بعلمهم المزعوم، ولكنه سجل معلومة تاريخية مهمة أفاد منها فى فنه من ناحية، وفى رصد التاريخ الدقيق لتلك الفترة من ناحية ثانية، ثم فى رصد مكانة علم التنجيم وصلة المنجمين بالسياسة من ناحية ثالثة.

ومن تاريخ العصر يميل الشاعر إلى التاريخ القديم، مما يمكن أن نلتمس منه بعض المظاهر فى القصيدة ابتداء من تاريخ ما قبل الإسلام حين يستحضر من الماضى القديم مكانة عمورية، وكيف تأبَّت منذ القدم على كبار الفاتحين :

وبَـرْزَةُ الـوَجْه قـد أعْـيَت رياضَـتُها | كِسْرى وصدَّتْ صُدودًا عَنْ أبى كَرَبِ
مـن عهـد اسـكندرٍ أو قـبل ذلـك قـد | شابَتْ نواصى الليالى وَهْىَ لم تَشِب

فمنذ فجر التاريخ راح يلتقط أسماء كبار الملوك، وهو لم يعرض الأسماء الثلاثة بشكل عشوائى، بل لعله قصد بجمعهم الإشارة الصريحة إلى إمبراطورياتهم القديمة التى استعصت عليها المدينة وتأبت زمانًا، وكأنه يجسد فى الأسماء الثلاثة الإمبراطورية الفارسية واليونانية والعربية، ومن التاريخ الإسلامى فى عصر المبعث يستغل مشهد انتصار الإسلام والمسلمين فى غزوة " بدر " الكبرى، ليتخذ منه شاهدًا يقرن به فتح عمورية، ويقيس عليه الجانب الدينى فى انتصار المعتصم، خاصة أنه جعل هذا الفتح فى المقدمة فتحًا دينيًا تستبشر به الأرض، وتتفتح له أبواب السماء، ومن هنا بدا حرصه الدقيق من قبل أن يطرح المقارنة، إذْ مهَّد لها بمقدمة من جنسها تقود إليها حتمًا، منذ أكد أن المعتصم لا يستهدف إلا الدفاع عن الدين والعقيدة فحسب، ومن هنا كان قربه من دوافع يوم بدر :

خلـيفةَ الله جـازىَ اللهُ سَـعْيَك عَـنْ | جُرثومة الـدِّين والإسـلام والحَسَبِ
إنْ كان بين صروف الدهر من رَحِم | موصـولة أو ذمـام غـير مُنْقَـضب :
فبَـيْن أيامـك اللاَّتـى نُـصِرتَ بهـا | وبـين أيـام "بَـدْر" أقـربُ النَّـسب

ومن التاريخ الإسلامى يندفع الشاعر إلى تاريخ عصره قبل فتح عمورية، وكأنه يقلِّب فى ذاكرة التاريخ، ليجد أشباهًا للموقف، ففى موقف المسلمين يجد غزوة "بدر"، وفى موقف خراب ديار الشرك وجد لها نظيرًا أيضًا فى خراب "أنقرة" فى التاريخ العباسى زمن الخليفة المأمون، وربما أشار بها إلى ما حدث عندما سار المأمون إلى حصن " قرة " وهو يقود جيشه الجرَّار الذى يكاد يدمر عن بكرة أبيه، وفيه قال أبو تمام أيضًا :

حتىَّ نقضْت الرومَ منك بوقْعَةٍ | شـنعاءَ لـيس لنَقْـضها إبْـرَامُ

فقَصَمْتَ عُرْوَةَ جمعهم فيه وقَدْ ... جعلَتْ تَقَـضَّم عـن عُـراها الهَـامُ(١)

حيث بدا حريصًا على الاستشهاد التاريخى، وضرب الأمثلة من خلال وقائع تمتد عبر دروب التاريخ إلى عصر الإسكندر وكسرى، وأبى كرب، ومَنْ بَعْدَهم، إلى اللوحة التى استغلها من واقع الغزوات الإسلامية فى يوم " بدر ". وأخيرًا يستشهد بهزيمة سابقة لحقت بالروم فى تاريخ الدولة العباسية على يد خليفة سابق ملك فيها أيضًا زمام القيادة، وحقق النصر للإسلام من نفس منطلق أحداث عمورية ودوافع الخروج إليها.

(١) ديوان أبى تمام، / ١٣٣.

ولسنا فى حاجة هنا إلى معاودة القول حول أهمية ما طرحته القصيدة حول موقف الخليفة بدءًا من الخروج للمعركة، إلى موقف المنجمين، أو ما سجله الشاعر من مصطلحاتهم، ومع هذا قد نظل فى حاجة إلى تأكيد هذه المسألة مرة أخرى، لاسيما إذا أضفنا إلى تلك التفاصيل لوحة " الخراب " التى حلت بعمورية، وكيف أسلمت القياد للمعتصم لينتهى فيها عهد الشرك وينتشر الإسلام على يديه.

فإذا ما تجاوزنا التاريخ ـ على عمومه ـ فى القصيدة وحدَّدنا القول بـ (التاريخ الأدبى) الذى اشتد به شغف أبى تمام، أمكن أن نتوقف معه عند صور عديدة تأثر فيها بتلك الأجيال التى راح يردد أسماء كبار الشعراء فيها، فحين يحيل المعركة إلى موقف دينى، يكاد يذكرنا بمواقف عديدة لشعراء عصر المبعث مِمَّنْ سجلوا غزوات الرسول عليه الصلاة والسلام، وبأهمية دورهم فى تبنِّى قضايا المسلمين من خلال حروبهم اللسانية، وهو تيار استمر أيضًا لدى شعراء العصر الأموى، فهو يكاد يلهج بقريب مما قاله كعب الأشقرى :

لولا المهلَّب للجيْش الذى رصدُوا ... أنهارَ كرمان بعد الله ما صَدَرُوا
إنَّا اعتصَمْنَا بحبل الله إذ جَحَدُوا ... بالمُحْكَمات، ولم نَكْفُرْ كما كَفَرُوا
جاروُا عن القَصْد والإسلام واتَّبعوا ... دينًا يخالف ما جاءت به النُّذُرُ[1]

(١) كعب الأشقرى (شعراء أمويون)، ٢/ ١٠٣.

وفى عرضه للوحة عمورية، وتصوير مكانتها فى نفوس أبنائها، منذ رآها بالنسبة للروم رمزًا للأم الكبرى التى احتوتهم جميعًا :

أمٌّ لهم لو رَجَوْا أن تُفْتَدىَ جَعَلُوا   فداءَها كلُّ أمٍ بَرَّةٍ وأبِ

وإذا به يقترب من حُمَيد بن ثور فى قوله :

من البيض عاشَت بين أمٍّ عزيزةٍ   وبين أبٍ برٍّ أطاعَ وأكْرَما[1]

وحين يذهب أبو تمام - على مذهبه فى التشخيص - إلى تصوير الأمانى فى قوله:

أمانِيًا سَلَبَتْهُمْ نَجْحَ هَاجِسِها   ظُبىَ السيُّوف وأطرافُ القَنَا السُّلُب

فيكاد يذكرنا بقول قيس بن زهير العبسى فى الجاهلية على مستوى الإيقاع الفردى والبعد التصويرى :

فإنْ أكُ قد بَرَّدْتُ بهم غليلي   فلمْ أقْطع بهم إلا الأمَاني

وفى تصويره لعجز الشعر والخطب، أو النثر عن تصوير مكانة الفتح، وكذا مكانة ممدوحه يكاد يلتقى أيضًا مع ما قاله أشجع السلمى :

وما تركَ المُدَّاحُ فيك مقالةً   ولا قال إلا دُونَ ما فيك قَائِلُ

وفى تصويره ماضى عمورية، وكيف تأبت على كبار الفاتحين فى التاريخ، يكاد يردد من الأسماء ما تردد عند (كعب بن مالك الأنصارى) وهو يرد على (عبدالله بن الزبعرى) فى يوم (الخندق) قائلاً فى تصوير كتيبة المسلمين :

أعيَتْ أبا كرب وأعيَتْ تُبَّعًا   وأبَتْ بسالتُها على الأعراب[2]

ولا يعيب أبا تمام هنا - بالطبع - أن يستوحى المعانى من السابقين، أو أن تتوارد

---

(١) ديوان حميد بن ثور الهلالى، ١٧.

(٢) ديوان كعب بن مالك، ١٨١.

إلى ذهنه، أو تتسرب من كتب التاريخ، فهذا حقه من باب " التناص " على المستوى النقدى، وهو نفسه لم يتردد فى تكرار ما أعجب من المواقف التاريخية على نهجه فيما ذكره من حديث " بدر " مكررًا أيضًا فى موقف آخر فى قوله :

أصبْحتَ مفتاح الثغور وقفلَها | وسداد ثُلْمَتِها التى لم تُسْدَدِ
ضحِكَتْ له أكبادُ مكةَ ضحكَها | فى يوم " بدر " والعُتاةِ الشُهَّدِ[1]

وهو تكرار يتجاوز الموقف التاريخى ليتغلغل عبر درجات سلم التصوير المختلفة، على نحو ما صوره من صفرة وجوه الروم فى (عمورية) إذ يقول فى قصيدة أخرى مع اختلاف الصياغة وتغاير السياق :

مثقفاتٌ سلَبْن الرومَ زُرقَتَها | والعُرْبَ سُمْرتَها، والعاشقَ القَصَفا[2]

وحين يصور المتاعب التى يجتازها المعتصم يتخذ من نظائرها حكمة حياة يطرحها فى قوله فى بعد إنسانى عام :

لا يطمع المَرْءُ أن يجتابَ غمرته | بالقول ما لم يكن جِسْرًا له العَمَلُ[3]

وفى صورة معالم (الحسن) التى رآها فى خراب (عمورية) تراه ينشرها فى موقف له آخر يرتبط بالحروب، ومشاهد القتال، وملامح الانتصار الإسلامى :

لا يومَ أكثرُ منه منظرًا حَسَنًا | والمشرفيَّةُ فى هَامَاتِهم تَخِدُ[4]

وفى مشهد "أطراف القنا السلب" و" ظبى السيوف " وشجاعة المعتصم، وكيف خلصت الروم من أمانيهم، وخربت ديارهم يتكرر المشهد عنده أيضًا فى قوله :

---

(١) نفسه، ١٨١.
(٢) ديوان أبى تمام، ٢/ ١٢٩.
(٣) نفسه، ٢/ ٢٧١.
(٤) الديوان، ٣/ ١٦.

أنْهَتْ أرواحَهُ الأرماحُ إذْ شُرِعتْ فما تُرَدُّ لرَيْب الدهر عنه يَدُ
كأنَّها وهي في الأوْدَاج والغة وهى الكُلَىَ تجدُ الغَيظَ الذى نَجِدُ(١)

وفى اللوحة التشخيصية التى عرض فيها صورة " عمورية " فى مشهد العذراء المخدرة، كرر ما يقوله فى مدح " خالد بن يزيد " مع زيادة التحديد والتخصيص فى معالجة الصورة :

انظر وإيَّاك الهوى لا تُمكنَنْ سلطانَهُ من مُقْلَة شَوْساء
تعلَمْ كم افترعَتْ صدورُ رِمَاحه وسيوفُه من بلدةٍ عذراء(٢)

وهو ما تردد أيضًا فى قوله مشخصًا الضيعة لا البلدة :

يسُرّ لقولِك مهر فِعلك إنه ينوى افتضاض صنيعةٍ عذراءِ(٣)

وفى موقف غزلى له يُردِّد تلك الصور التى أضفاها على حريق عمورية، جامعًا فيها بين غروب الشمس وعدم غروبها بسبب النيران، حيث يقول فى صورة مناظرة:

فنَعِمْتُ من شمس إذا حُجبت من نُورها، فكأنها لم تُحْجَبِ(٤)

وعلى هذا النحو نخلص إلى أن أبا تمام قد نهل من صور التاريخ الأدبى عبر مختلف العصور التى سُبق إليها، ولم يتردد فى طرح ما تأثر به فى صور خاصة من إبداعه الذى ظهرت فيها براعة أدائه الفردى، كما ظهر فيه تواصله مع تراثه العميق الذى ثقفه فنهل منه، وعلَّ حتى تشبَّع بكثير مما استوعبه، فصدر متأثرًا به إلى حد بعيد .. وإذا تجاوزنا معه المؤثرات المتناثرة التى أوردنا شواهد لها من شعره، وهو

---

(١) نفسه، ٢/ ١٧.
(٢) نفسه، ٣/ ١٧.
(٣) ديوان أبى تمام، ١/ ١٤.
(٤) نفسه، ١/ ٣٧.

يعد بالنسبة له ـ أيضًا ـ مصدرًا أدبيًا يكرِّر نفسه فيه ـ فى بعض الأحيان ـ وجدناه يتأثر بقصيدة بائية (الأخطل) نظمها فى مدح الوليد بن عبدالملك)، ويبدو أن أبا تمام قد أعجب بها، فَنَهج إزاءها نهجًا خاصًا يقترب به من عالم (المعارضة الشعرية)، ففتحت له من الموقف الحربى مجال القول إذ تأثر ببعض مما ورد فى معجمها التصويرى واللغوى، على نحو ما يتبدَّى فى بعض الأبيات التى نعرضها منها، والتى قد تشى بهذا التأثر، منذ قال الأخطل :

حى المنازَل بين السَّفْح والرُّحُب	لم يبقَ غيرُ وشُوم النَّار والحَطَب
فهْى كَسَحق اليَمانى بعد جدَّته	أو دارس الوَحْى من مَرْفُضَّة الكُتب
ترمى مقاتلَ فُرَّاغ فتقصدُهُم	وما تصابُ، وقد يَرمُون من كُثَب
وقد حَلَفْتُ يمينًا غيرُ كاذبة	بالله ربِّ سُتور البيت ذى الحُجُب
وكل مُوفٍ بنذر كان يَحْمله	مضرَّج بدماء البُدْنِ مَخْتضِب :
إنَّ الوليدَ أمينُ الله أنقذنى	وكان حصنًا إلى مَنْجاته هَرَبى
يخشَيْنَهُ كلما ارتجّت هَمَاهِمُه	حتى تجشَّم رَبْوا مُحمِشَ التَّعَب
ترى مقاتل فُرَّاغ فَتُقْصِدُهُمْ	وما تُصَابُ وقد يَرْمُون من كَثَبٍ(1)

وإن كان التأثير هنا أكثر وضوحًا، إذ تتكرر الألفاظ بين " الأخطل " فى هذه الأبيات، وبينها فى القصيدة البائية مثل : "الرحب"، و"النار"، و"الحطب"، "الكتب"، و"من كثب"، و"الحجب"، و"مختصب"، "الهرب"، و"الحصن"، و"التعب" ... إلخ.

صحيح أن الموقف عند الأخطل يوزَّع بين الغزل ومشهد الطلل وبين المدح، ولكن ملامح الصور تكاد تتشابه، لاسيما حين تستوقفه أدوات الحرب أو مشاهدها، وحين تُضفى (الفضيلة الدينية) على الممدوح، ليكون " أمين الله "،

---

(1) ديوان الأخطل، 1/ 229؛ السحق : البالى، اليمانى : ثوب منسوب إلى اليمن فيه خطوط، المرفضة؛ المهملة، الفرَّاغ : أصحاب اللهو الذين فرغوا له؛ تقصدهم : تقتلهم فى مكانهم.

و"حصن الشاعر"، وهو فى موقف قوى يخشاه كل أعدائه، ويهابه كل خصومه، ولم يكن ليصل إلى ما وصل إليه حتى " تجشَّم ربوا محمش التعب" كما عَبَر المعتصم على "جسر من التعب" وهو يرمى الأعداء فى مقاتلهم على نحو ما صوَّره أبو تمام فى بطولة المعتصم، ثم هو يفيد من الأخطل ـ أيضًا ـ حين يجعل الروم "صفر الوجوه" نتيجة هزيمتهم وطابع جنسهم، إذ يقول الأخطل :

نفَيْناه فى أرض العدوّ فأصبَحَتْ   وُجَوهُ صُفَىٍّ من عَدَاوتنا صُفْرا

وهكذا ترك لنا أبو تمام رصيدًا متعدد الزوايا متنوع الاتجاهات فى بائيته، إذ أرَّخ للتنجيم كما شهدته الفترة التى عاشها، وكما رآه فى بلاط الخلافة، وما أذيع حوله من معتقد القوم، ومن طبيعة مصطلحاته حول الكواكب والأبراج وغيرها، كما ترك لنا صورًا ناصعة رسمت معالم ذلك الفتح، وأبرزت وقعه على نفوس المسلمين جميعًا، فكان قادرًا على استيعاب حسهم العام وتصويره بهذا العمق التراثى والذاتى معًا.

ومع المصادر التاريخية التى نهل منها تبدو البداوة رافدًا مهمًا، زاد فى إثراء فنه، وشارك فيه، ودخل فى نسيج صوره، فمن معجمها أخذ "النبع" و"الغرب"، وأخذ صورة "المُنى" وقد رآها " حُفَّلاً " معسولة الحلب، كما أخذ من صورها "مخض البخيلة" و"الورد والصدر" و"الماء والعشب" و"الأوتاد والطنب" و"عَدْو الظليم" ولم ينس فى زحام هذا كله أن ينسب ربع "مية" لصاحبه الذى أكثر من تصويره، فأخذ منه المشهد كاملاً، لينقله من عالم (الغزل) إلى عالم القُبْح حين يستوقفه جمال (خراب) عمورية ! وكأنما تلاعب بمقاييس القبح والجمال من واقع حسه الانفعالى الخاص :

مـا ربـعُ مـيَّةَ معمـورًا يَطـيفُ بـه   غـيلانُ أبْهَـى رُبًـا مـن رَبعهـا الخَـرِبِ
ولا الخـدودُ وقـد أدْمـين مـن خَجَـل   أشْـهىَ إلى ناظرى من خدِّها التَّرِبِ[1]

---

(١) ديوان أبى تمام، ١/ ٢٥٧.

كما بدا شديد الحرص على أن يستمد من (المعجم الدينى) ما يزيد موقفه عمقًا، ويؤكد نبل قضيته، وأهميتها للإسلام والمسلمين جميعًا، فعرض من هذا المعجم أيضًا "الأوثان"، و"الصلب" معبرًا بها و"بعمود الشرك"، و"المشركين"، و"دار الشرك" عن موقفه، ليضع فى موازاتها من نفس المعجم "أبواب السماء"، و"سنة الدين والإسلام"، و"خليفة الله"، و"أمير المؤمنين"، و"جرثومة الدين والإسلام والحسب ".

ومن "المعجم النقدى" راح يستعرض ما رآه من "نظم الشعر"، و"نثر الخطب" فى عجزهما عن الوفاء بدور المعتصم فى المعركة، ومكانة (الفتح) بين رعاياه.

وإن كان لا يحسن أن ينهى الحوار هنا دون التعرف على طبيعة المعجم (التصويرى) الذى ضَّمنه أبو تمام الكثير من مصادر ثقافته المتنوعة، كما عرضنا بعض جوانبها، خاصة ما لجأ إليه من لغة التشخيص على غرار ما صنعه حين جعل المنى "حفلاً معسولةَ الحلب" وحين جعل عمورية "برزة الوجه" منذ تأبَّت على كسرى وغيره من الملوك، جاعلاً منها فتاة "بكرًا" فى بعض صوره و"أُمًّا" فى بعضها الآخر، لاسيما حين يدير الحوار حول مكانتها فى نفوس أبنائها وقدرتها على التصدى لأعدائهم، وهو يصور الليالى و"تشيب" والصخر والخشب "يُسْتَذلان"، والظلماء (عاكفة)، واليوم (طاهرٌ وجُنُب)، و(جيش الرعب) يتقدم المعتصم، وصلات الرحم تحكم أيام (الزمن) فتقارب بينها، ولكنه أكثر ما يكون (استطرادًا) فى تشخيص المدينة التى عمد إلى الإطالة فى الحوار حولها، وكأنه يزين الصورة الكبرى بعناصر القبح فيها من خدِّها الترب، ومشهدها القبيح الذى استحسنه بحكم موقفه الانفعالى مسلمًا، قبل أن يكون شاعرًا للخليفة.

وهكذا جعل أبو تمام من القصيدة معرضًا للماضى ولمعطيات عصره، فأوقفنا على مصادر ثقافته التاريخية بأبعادها وفروعها المتعددة، كما جعلها معرضًا فنيًا يطرح فيه من الصور ما يكشف عن طبيعة (مذهبه الفنى) ونظريته فى إبداع الشعر، مما كثر الحديث عنه فى مختلف الدراسات الأدبية حوله.

على أن ما يجب تسجيله هنا حول ملامح التصوير عند أبى تمام أنه سار فيه هنا من منظورَيْن : أولهما يتكشف فيه حرصه على إخراج المعنوى والمجرد فى صورة محسوسة من منطق (التجسيد) أو (التشخيص)، على نحو ما كان من صورة "الحياة" و"الموت" من خلال مشهد "الدلو" و"الماء" و"العشب" وكمون الحقيقة فى (الصفائح) وفى (شهب الأرماح)، وانصراف المُنى فى المدينة "حُفَّلا معسولة الحلب" والدهر يكشف للمدينة عن يوم "طاهر جنب" والرعب يتحول إلى جيش يُسَاقُ بين يدى الخليفة القائد، والدهر يبدو حريصًا على عقد صلات الرحم بين أيامه من خلال انتصارات المعترك الإسلامى، والنفس تطيب لما تشهده من مشاهد الانتصار واندحار الخصم وهزائم جنده.

وثانيهما : يعكس شغفه الشديد بتكثيف الألوان البديعية بصورة تسجل أستاذيته المتميزة فى هذا المجال الذى لم يترك فيه من شواردها ما زيَّن به صوره، خصوصًا منها ما عكسته طباقاته المتوالية، وجناساته المنتقاة بدقة مقصودة، إلى جانب (حسن النسق) وروعة التقسيم الصوتى، والتوزيع التصويرى والمعنوى والمقابلات اللفظية والتركيبية، بالإضافة إلى رد العجُز على الصدر فى كثير من أبياته، ليتوِّجها جميعًا بما عرف عنه من إبداع خاص فيما أسماه هو نفسه نوافر الأضداد التى اتخذ منها محورًا أساسيًا لمنهج التصوير فى شعره بوجه عام.

الفصـل الثالث
حول الأصداء والمعارضات

أصداء لدى المؤرخ ـ صدق المرويات.

بائية شهاب الدين محمود.

بائية ابن القيسراني.

بائية أحمد شوقي.

وتبقى الدراسة التاريخية عند (فازيليف) فى كتاب " العرب والروم " نموذجاً لتفاعل المؤرخ مع مادة الإبداع لدى الشعراء. فلم يأخذ منها المؤرخ موقفاً عدائياً، ولم يُبد من الشعر نفوراً لمجرد ما عُرف عنه من منطق المبالغات، ولم يسقط حق الشعراء فى الإسهام فى توثيق التاريخ، أو تأكيد أحداثه بشعرهم، ففى حديثه - مثلاً- عن غزوة (عمورية) يستطرد حول أخبار تلك الفترة، حيث يقول :(ورحل المعتصم من ذلك الموضع يريد"الثغر" حتى دخل "طرسوس"، وكان قد نصب له الحياض من الأدم حول العسكر من الماء إلى العسكر "بعمورية"، والحياض مملوءة، والناس يشربون منها، لا يتعبون فى طلب الماء، وكانت الوقعة التى وقعت بين "الأفشين" وملك الروم، فيما ذكر يوم الخميس لخمس بقين من شعبان "٢٢ يولية"، وكانت إناخة "المعتصم" على "عمورية" يوم الجمعة لست خلون من شهر رمضان، وقفل بعد خمسة وخمسين يوماً، وقال الحسين بن الضحاك الباهلى يمدح (الأفشين)، ويذكر وقعته التى كانت بينه وبين ملك الروم :

أثبتَ المعصومُ عزاً لأبى ... حَسنٍ أثبتُ من رُكن أضمْ
كل مجد دون ما أثّله ... لبنى (كاوُس) أملاكِ العجم
إنما (الأفشين) سيفٌ سلَّهُ ... قدَّرُ الله بكفٍّ (المعتصم)
لم يدع (بالبذِّ) من ساكنه ... غير آمال كأمثال إرم
ثم أهدى سلماً بابَكهُ ... رهن حجلَيْن نجيًّا للندم
وقرا (توفيل) طعناً صادقاً ... فرق جمعَيْه جميعاً وهُزم
قتل الأكبر منهم ونجا ... من نجا لحماً على ظهر وضَم[1]

(١) العرب والروم ٢٦٩.

وفيها أى فى (سنة ٢٢٤ هـ) مات (ياطس) الرومى، وصلب (بسامراء) إلى جانب (بابَك).

ثم يعود المؤرخ إلى تكرار الشاهد الشعرى، حين يقتبس من كتاب (التنبيه)، ويحكى أخبار (توفيلا)، ويعقب تكرار هذا الشاهد نفسه لديه حواره حول (أبى تمام) فى قصيدته التى مدح بها (المعتصم)، وذكر فتح (عمورية)، والتى أولها :

السيف أصدق أنباء من الكتب .. وقال :

لمـا رأى الحـربَ رأىَ العـين تُـوفلسٌ — والحُـربُ مـشتقةُ المعنـى مـن الحَـرَب :
غــدا يــصرف بالأمــوال جـريتها — فعـــزه البحــر ذو التـيار والحــدب

وقال الحسين بن الضحاك أيضاً فى كلمة طويلة يخاطب بها المعتصم:

لم تـــبق مـــن أنقـــرة نقـــرة — واجـــتمعت عمـــورية الكـــبرى
إن يـــشك (توفـــيل) بـــتاريخه — فحـــق أن يعـــذر بالـــشكوى

وقال :

تفنـــى بنـــى العـــيص وأيـــامهم — وذكـــر أيامـــك، لا يفنـــى
يـــا رب قــد أملكــت مــن (بابــك) — فاجعـــل (لتوفـــيلهم) العقبـــى

ولعل من أشد المواقف طرافة لدى المؤرخ هنا تعليقه على أمثال تلك الشواهد فى ذاتها، وتبريره إتيانه بها ضرورة تاريخية لتأكيد ما يقوله، وتوثيق جوانب الحدث بما لا يقبل شكاً ولا جدلاً، وبذا استند إلى الشاهد الشعرى حيث يحيله إلى دليل تاريخى يطمئن إليه فيقول :

" إنما ذكرنا هذه الشواهد لأن فريقاً ممن لا علم له بسير الملوك وأيامهم ذهبوا إلى أن المواقـع للأفشين، والذى فتحت عمورية الكبرى فى أيامه هو "نقفور" الذى كـان أيـام الـرشيـد، وما ذكرنا أشهر وأوضح، إذ كان من الكوائن التى يشترك

الناس فى علمها بسبب شهرتها، واستفاضة أنبائها، ولكن الحاجة دعت إلى الاستشهاد"(١).

فإذا بالمؤرخ يعترف بفضل الشعر فى دعم موقفه، بل فى الفصل فى قضيته، وهو ما يدفع إلى مزيد من الاطمئنان إلى الشعر من هذا المنظور التوثيقى، وهو اطمئنان يبنى عليه المؤرخ اتخاذه الشعر قاعدة للتاريخ، وإجازته كأصل من أصول مادته، فإذا به ينقل جزءاً من الدراسة عن (ماريوس كنار) تحت عنوان (إشارات الشاعرَيْن أبى تمام والبحترى إلى حرب الروم) وفى عرض مبرراته يقول :

"وكثيراً ما يتغنون فى أشعارهم بفعال أبطالهم الممدوحين فى حرب الروم، وقد يقع أن تجد فى بعض أبياتهم ذكراً لاسم مكان فى آسيا الصغرى، أو الغور، لا نجده عند غيرهم، ولهذا رجع إليهما الجغرافيون مثل ياقوت والبكرى"(٢)، فهو يرشح الشاعرين لتأكيد السند الجغرافى كمقدمة يبنى على أساس منها تحفظه حول الشعراء بعامة أولاً، ثم يخص أبا تمام والبحترى من بينهم بدرجة متميزة من ثقته ثانياً، "ومع ذلك فإنه يصعب على المؤرخين أن يتخذوا الشعراء مصادر تاريخية لبعدهم عن الدقة فى التوقيت، وتحديد المكان فى إشاراتهم إلى أحداث حرب الروم، فإنهم لم يكتبوا أشعارهم ليقصوا التاريخ، ولكن ليمدحوا، وهم يحيطون ما يذكرون من الوقفات بعبارات شعرية، حتى لنتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئاً يسيراً من التاريخ، وقد لا نخرج بعد العناء إلا بمجرد فروض، ومع ذلك فإن قراءة هذين الشاعرَيْن تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع الهامة، وقدراً كبيراً من التفاصيل"(٣).

فنحن إذن أمام عدة نقاط تجمعها هذه المقولة حيث يتبين المؤرخ فى سياق حركة الشعر التاريخية:

---

(١) العرب والروم، ٢٩١.
(٢) نفسه، ٣٤٦.
(٣) نفسه، ٢٤٧.

١ - صعوبة الاعتماد عليه ـ أى الشعر ـ كمصدر تاريخى مؤكد، ويعلل بعدم الثقة فى دقة التحديد المكانى والزمانى، وهذه مهمة المؤرخ التى لا ينبغى أن ينافسه فيها أحد، إذ يظل للشاعر حق التنازل على مستوى التقريب فحسب، وإن كانت الواقعة (العَلَمية) تُعد سنداً للشاعر لكى يقترب بها- مجرد اقتراب- من عالم المؤرخ.

٢- ولم يكتب الشعراء شعرهم ليقصُّوا التاريخ، ولكن ليمدحوا مما يبدو أقرب إلى باب التأريخ بالأحداث، مضافاً إليها انفعالات الشعراء، وهذه حقيقة يعرضها تاريخنا الأدبى، وإن ظل المدح الحربى أو الحماسات متميزة عن موضوعية المؤرخين بحكم امتزاجها بمشاعر مبدعيها.

٣- وهم يحيطون ما يذكرون من الوقائع بعبارات شعرية حتى لنتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئاً يسيراً من التاريخ، وهذه حقيقة أخرى تفرضها تجارب الشعراء الذين يُغلفون بها تصويرهم للأحداث من خلال المبالغات أو حتى التقريرية المباشرة، أو الإغراق فى التصوير، ولكن يظل الرصد التاريخى قائماً على أى حال من حولها.

٤- وقد لا نخرج بعد العناء إلا بمجرد فروض، وهنا يحتاج المؤرخ إلى جمع المتشابهات من قصائد الشعراء حول حدث واحد، فلعلها تؤتى مؤشرات إلى يقين يتجاوز الافتراضات، وهب أننا لم نتجاوز الفرضية، فلدينا -حينئذ- من أخبار التاريخ ما يؤكدها أو ما ينفيها، وهو القياس الذى نأخذ به فى تواتر الروايات التاريخية، مع الاعتراف بدوره فى تأكيد مصداقية الحدث.

٥- ومع ذلك فإن قراءة شعر هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع المهمة، وقدراً كبيراً من التفاصيل، وهنا يجنح المؤرخ إلى الاعتراف بدور الشاعرين بصفة خاصة، وكأنهما مثَّلاَ استثناء من القاعدة التى بنى عليها أحكامه السابقة، وهو استثناء يرقى بفنهما على المستوى التاريخى إلى حد بعيد،

لأنه لم يكتف بالقول بالتوثيق، بل يسند إليهما التوقف عند الوقائع المهمة التى ربما أهملها المؤرخ، بالإضافة إلى احتفاظ شعرهما بكثير من التفاصيل التى يجب أن يعتد بها، بل يجب أن توضع أمام المؤرخ كمادة موثقة يُطمأن إلى سلامتها ومصداقيتها.

ثم يبدأ المؤرخ الخطوة العملية التى تترجم موقفه فيقول "ونقتبس فيما يلى موجزاً يسيراً عن كلام أبى تمام والبحترى فى حرب الروم، وفى هامشه يقول (ماريوس كنار) إنه اعتمد على (مرجليوث) فى فهرست الديوان، وهو ـ أى مرجليوث) ـ يرى فى هذه المقالة أن دراسة المؤرخين الشعراء أمر غير يسير، وقد يمر وقت طويل قبل أن يجمع مؤرخو الإسلام كل ما فى دواوين الشعراء، ولعله بذلك يرمى إلى ما يحمله الرصيد الشعرى من مادة ضخمة يمكن للمؤرخ أن يستفيد منها بعد جمعها وتوثيقها، والتحقق من صدق مصادرها.

ويبدأ المؤرخ موقفه الترجيحى بقصيدة قالها أبوتمام للخليفة المأمون، ثم أخرى قالها للمعتصم عن غزوة (عمورية)، والقصيدة مشهورة- والكلام هنا للمؤرخ- وقد رأينا من قبل أن المؤرخين ذكروا أبياتاً منها، ونحن نشير إلى واقعة تفصيلية غير عظيمة الأهمية من الناحية التاريخية، وهى تنبؤ المنجمين فى أمر وقوع المدينة (البيت الرابع وما بعده) يشير بذلك إلى قوله :

أيـن الـروايةُ: بـل أيـن الـنجومُ ومـا ... صـاغوه من زخرف فيها ومن كذب؟
تخرُّصـــاً وأحاديـــثاً ملفقـــة ... ليـست بنـبع إذا عُـدت ولا غـرب
عجائـباً زعمـوا الأيـام مُجفلـة ... عـنهن فـى صـفر الأصـفار أو رجـب
وخوّفـوا الـناس مـن دهـياءَ مُظلمـة ... إذا بـدا الكـوكبُ الغربـى ذو الـذنب
يقـضون بالأمـر عـنها وهـى غافلـةٌ ... مـا دار فـى فَلَـكَ مـنها وفـى قُطُـب
لـو بيـنت قـطُّ أمـراً قـبل مـوقعه ... لم يخـفَ مـا حـل بالأوثـان والـصلب

ثم يقول المؤرخ: راجع البيت (٥٨)، يقصد بذلك قول الشاعر :

حيث يتوقف هنا – كمؤرخ – على مقاييس واقعية القصيدة، لا حول المعركة فحسب، بل حتى حول ما دار من أقوال المنجمين، ومدى جدواها، ثم ظهور المُذَنَّب كحدث جزئى آخر يراه معياراً للصدق، ومؤشراً للقاء المتوقع بين الشاعر والمؤرخ أمام رؤية الحدث الواحد تصويرًا أو تسجيلاً.

ويرمى المؤلف إلى تصحيح مسيرة التاريخ، ورصد الحقائق من خلال مزيد من شعر الشاعر، فيُعرج على قصائده التى نظمها فى أبى سعيد محمد بن يوسف الثغرى، وهو يعرفنا بهذه الشخصية القيادية فى أيام المأمون (٢١٠ هـ). وما كان له من ذكر فى حرب بابك، وكان ممن اشتركوا فى يوم عمورية (الطبرى)، ويذكر ابن الأثير أنه ولى أرمينية وأذربيجان (فى سنة ٢٣٥هـ) أيام المتوكل، وأصله من مرو.

ولا يكاد مؤرخو العرب يذكرون شيئاً عن دوره فى حرب الروم، ولا نستثنى من ذلك إلا إشارة موجزة إليه فى أمر عمورية، مؤداها أن أحد عبيده قد صعد إلى الحصن يحمل الأمر (لياطس) أن ينزل، ولكن دوره يجب أن يكون دوراً مهمًا، إذا نظرنا إليه فى أشعار أبى تمام والبحترى، ولابد أنه غزا مرات كثيرة آسيا الصغرى أيام المأمون والمعتصم والواثق والمتوكل، أما لقبه بالثغرى ففيه إشارة إلى حروبه مع الروم ومع (بابك) لأن لفظ الثغر تطلق أيضاً عند الكلام على أذربيجان، وهو يتوقف بإشارات محددة عند أبيات بعينها نظمها أبوتمام حول حروب "أبى سعيد" مع الروم، ولعله يقصد رائيته التى مطلعها:

لا أنتِ أنتِ ولا الديارُ ديارُ   خفَّ الهوى وتولتِ الأوطارُ[1]

حيث يحدد المؤرخ فيها البيت (١١) وما بعده، فى إشارة إلى تقدم فرسان أبى سعيد فى آسيا الصغرى:

(١) ديوان أبى تمام ٢/ ١٦٦.

قُــدتَ الجــياد كــأنهن أجــادلٌ بقُــــرى "درولـــية" الأوكـــارُ

(ودورلية) مكان تصاد فيه الصقور، أى كأنهن أجادل أوكارها بقرى (دورلية).

حتى التوى من نقع قسطلها على حـيطان قسطنطينية الإعصارُ
أو قدت من دون الخليج لأهلها نــاراً لهــا خلــفَ الخلــيج شــرار

ثم يشير إلى هروب الروم (البيت ١٦) :

لمــا لقــوك تواكلــوك وأعــذروا هــرباً فلــم يــنفعهُمُ الإعــذار

وعلى نحو ما توقف المؤرخ مع أبى تمام كانت وقفته مع شعر البحترى، حول قصيدة قالها للمتوكل جاء فيها ذكر فداء وفد رومى جاء من أجل ذلك، إذ يشير المؤرخ إلى الأبيات (١٩/ ٢٩)، وفيها يصف البحترى خوف رسل الروم فى بلاط الخلافة ودهشتهم، قاصداً بذلك قصيدته اللامية ومطلعها:

قُــل للــسحاب إذا حدَتْــهُ الــشمال وســرى بلــيلٍ ركــبُه المــتحَمِّلُ
عــرِّج علــى حلــب فحــيٌ محلــةً مأنوســة فــيها لعلــوةَ منــزلُ

وإن بدت ثمة مفارقة فى عدد أبيات القصيدة طبقاً للمصدر الذى اعتمد عليه المؤرخ، وبين النسخة المحققة لدينا من ديوان الشاعر (٣/ ١٦٠١) ولعله يقصد قول الشاعر فى تصوير دهشة الروم:

ورأيــتُ وفــدَ الــروم بعــد عــنادهم عــرفُوا فــضائلك التــى لا تُجهَــلُ
نظــروا إلــيك فقدَّسَــوا ولَــوْ أنهــم نطقــوا الفــصيَح لكبَّــروا ولهللــوا
لحظــوك أول لحظــة فاستــصغروا مــن كــان يعظُــم فــيهُم ويُــبَجَّل
حضروا السماط فكلما رامُوا القرى مالــت بأيــديهم عقــولٌ ذُهــلُ
تهــوى أكفُّهُــم إلى أفــواههم فــتجور عــن قــصد الــسبيل وتعــدلُ
مــتحيرون: فــباهتٌ مــتعجبٌ ممــا يَــرى أو ناظــرٌ مــتأمل

حيث يشير إلى أبيات محددة منها، فيذكر (طمين) التى أشار إليها فى البيت التاسع:

ألَيتَنا الطُولى بطِمّين هل لنا سبيلٌ إلى الليل القصير ببابلا

وبعدها يتوقف عند تصوير الشاعر لغزو الروم مع أبى سعيد وابنه يوسف، وعمدهم على الهجوم على حماة الضواحى، يشير بذلك إلى قوله :

سلامٌ على الفتيان بالشرق إننى إلى الجانب الغربىِّ يمّمْتُ واغلاً

مع الليث وابن الليث أضحى مغاوراً حماة الضواحى ثم أمسى مقاتلاً

تزوُر بلا شوقٍ "تذورَة" وابنها وقد صدّ عنها "توفلُ بن مخايلا"

وهنا يتوقف المؤرخ عند البيت الأخير، ليستنتج أن (تيودوروا) لابد أن تكون وصية ابنها (ميخائيل) حينئذ، وأن المقصود حملة متأخرة عن سنة ٨٤٢م. ثم يتناول الأبيات الأخيرة من القصيدة، والخاصة بمنويل وفيها يقول :

وفى يوم (منويلَ) وقد لمس الهدى بأظفاره أو همَّ أن يتناولا

دفعتَ عن الإسلام ما لو يصيبه لما زال شخصاً بعدها متفائلاً

لئن أخَّروه عن مساعيكَ إنه ليقدم أيام الرجال الأوائلا

تلاقيت ألفاً من ثمانين منهم وشجعتهُم حتى رددتَ الجحافلا

وبعدها ينتقل المؤرخ، وكأنه يتجول فى أرجاء ديوان الشاعر إلى قصيدته الهمزية فى أبى سعيد أيضاً، يقصد بذلك القصيدة التى مطلعها:

يا أخا الأزد ما حفظت الإخاء لمحب ولا رعيْتَ الوفاء

إذ يشير فيها إلى غزوة لأبى سعيد امتلأت (ربة الروم) لها فزعاً، فبعث إليه برسول فى نفس المساء، وكانت صدور الخيل قد بلغت ساحل البحر، ولم يوقفها إلى البسفور، يقصد بذلك قول الشاعر:

إذْ مـضى مُجلـباً يُقعقِـعُ فـى الـدرْ ب ذئـباً أنـسَى الكـلابَ العُـواءَ
حـين حاضَـتْ مـن خـوفِه ربـةُ الـروم م صـباحاً وراسـلتهُ مـساء
وصـدورُ الجـياد فـى جانـب الـبحـ ـر فلـولا الخلـيجُ جُـزنَ ضُـحَاءَ
ثـم ألقـىَ صـليّبه "المـسْلَنيو سُ" ووالىَ خلـف الـنجاءِ الـنجاءَ

وبعدها يعمد المؤرخ إلى تحديد السنة بقوله: وكانت هذه الحملة بطبيعة الحال بين عام ٨٤٢ وهو تاريخ وصاية (تيودورا) على ابنها (ميخائيل الثالث بن تيوفيل)، الذى نُصب إمبراطوراً وعمره ست سنوات سنة ٢٢٨هـ، وبين سنة ٨٥٠م وهو تاريخ موت أبى سعيد.

وفى الأبيات ٣٧ وما بعدها إشارة إلى (ساتية) بلغت (خرشنة) :

لم يكـن جمعُهـم علـى المـوج إلا زبـداً طـار عـن قـناكَ جفُـاءَ
حـين أبـدت إلـيك (خُرشـنة) العلـ ـيا مـن الـثلج هامـةً شمطـاءَ
مـا نهـاكَ الـشتاءُ عـنها وفـى صـدر ك نـارٌ للحقـد تُـنه الـشتاءَ

ثم ينتقل إلى البيت (٤٥) وفيه إشارة إلى غزوة سريعة بلغت (أنقرة) والعود بالأسرى، وتخفيف الإسراع، ولم يذكر البيت المدينة، ولكنه ذكر قبر امرئ القيس، وهو بأنقرة حسب القصص (وإن كانت بعض الروايات تجعلها فى قيصرية)، يشير بذلك إلى قوله :

وأزَرَتَ الخـيول قـبر "امـرئ القـيـ س" سـراعاً فعُـدْنَ مـنه بطـاءَ

ثم ينتقل منها إلى الهمزية المكسورة التى نظمها فى أبى سعيد أيضاً، وفيها يمدح فعال أبى سعيد فى حرب الروم على نحو قوله:

ووصـلت أرضَ الـروم وصـلَ كـثير أطـلال عـزةَ فـى لـوى تـيماءِ
فـى كـل يـومٍ قـد نـتجتَ منـيةً لُحماتهـا مـن حَـريك العُـشراءِ

وهى قصيدة يتجاوز فيها الختام التقليدى للمدحة العباسية، لتنتهى فجأة خلال تصويره لموقف (منويل) وهربه فى معركة (أنزن سنة ٢٢٤هـ) :

أشلى على منويلَ أطرافُ القَنا ... فنجا عتيقَ عتَيقةٍ جَرداءِ
ولو أنه أبطَا لهُن هُنَيهةً ... لصدرن عنه وهن غير ظماء
فلئن تبقاه القضاءُ لوقتهِ ... فلقد عممتَ جنودَهُ بفناءِ
أنكلته أشياعَه وتركته ... للموت مرتقباً صباحَ مساء
حتى لو ارتشف الحديدَ أذابهُ ... بالوقد من أنفاسه الصُعداء

وكأن الشاعر لم يجد أفضل من هذا الختام فى قصة الصراع بين العرب والروم ليتخذ منه ختاماً لمدحته.

وكأنما توقف المؤرخ – بهذا الشكل – عند حماسة الشعراء فى مدح القادة، فلم يشأ أن يتركَ الطرفَ الأخر من القضية، بمعنى انصراف الشعر –لأسباب خاصة– عن تسجيل بعض الغزوات، على الرغم من وقوعها تاريخياً، فإذا هو يتخذ شاهده من البحترى ـ أيضاً ـ فيما يتعلق بواحد من كبار القادة فى حروب الروم، وهو على بن يحيى الأرمنى، وقد كان لعلى هذا خاصة من الشعراء، ولكن البحترى كان يبغضه، ولهذا الكره لا نجد فى أشعار البحترى أى ذكر لغزوات على الكثيرة(١)، وهنا يتدخل البعد الذاتى عنصراً من عناصر الإبداع البارزة فى نتائج تصوير الشعراء فى باب الحماسات التى تلاحقت لديهم حلقاتها دون افتقاد تجاربهم الانفعالية إزاءها.

ويبقى بين أيدينا تعليق (ماريوس كانار) على تلك الأخبار التى التمسها فى شعر أبى تمام والبحترى، وهو يراهما أكبر شعراء المرحلة فى حدود العصر الذى يدرسه، إذ يرى الأخبار فيها (على شئ من الضآلة ونقص التحديد) وهو أمر يبدو مكررًا فى الشعر بالطبع، بل فى أى فن يعطى المبدع حق الاختيار، حتى لا يتحول إلى مؤرخ محايد أو موضوعى يفتقد تجليات التجربة الشعرية، وهو يستكمل حُكمه قائلاً

(١) العرب والروم ٣٥٦.

(ولكنها- أى أخبارهم- مع ذلك تؤيد تأييداً طريفاً بعض روايات المؤرخين الروم والسريان، مثل النضال بين أبى سعيد ونصر تيوفوب، وهرب منويل فى وقعة أنزن، وغزوة ابن دينار البحرية، وهى تدلنا كذلك على نقص أخبار المؤرخين العرب فى عدد من الوقائع والتفاصيل.

وأخيراً يبقى لنا حق التعليق على تناول (كانار) و(فازيليف) لمثل هذه القضايا من منظور اللجوء إلى الشاعر وشعره، أو الاستعانة به على توثيق الحدث التاريخى، أو بالإضافة إليه من خلال عدة مواقف يمكن تأملها إيجازاً فى :

١ - دقة المؤرخ التى تدفعه إلى تحقيق روايته، والتأكيد من مصدر خبره، حتى وإن تجاوز فيها مصادر التاريخ إلى الشعر كمصدر آخر وجدول مؤكد للمرويات التاريخية، ذلك أنه يظل باحثاً عن الحقيقة لا يمل من الدأب والمثابرة، أو القناعة بالخبر الصغير، إذا احتواه الشعر، إذ ربما وجد فيه استكمالاً لشىء، يبحث عنه استقصاءً واستقراءً.

٢- حرص المؤرخ على تحديد القصيدة التى دأب على البحث عنها فى مصدرها، وكذا تحديد البيت الذى يهمه فى استقاء المادة التى هو بصددها، وهذا طبيعى فى انشغاله بالدلالة الموضوعية أكثر من تعلقه بقضايا الشكل الفنى، أو الصياغة الجمالية التى تُلقى بظلالها على حديث الناقد أو دارس الأدب.

٣- البحث الدائب وراء المدلول تاريخاً ومكاناً، وكذا البحث – كلما أمكن- عن القرينة المؤكدة عن ثقافة المؤرخ من ناحية، وعن دقته المنهجية التى يعكسها سعيه الدائب وراء تدقيق الخبر من ناحية أخرى.

٤- المحاولات المتكررة لتمحيص الأخبار ونقدها، من خلال منهج المقارنات والموازنات، وكشف أخطاء المؤرخين، أو حتى تجاوزات الشعراء بما يضمن لمادته سلامة المصادر، ويقطع الطريق على من يشكك فى رحلة مادته، أو مصادرها المتعددة.

ثم يبقى هذا التعليق علامة دالة على ذلك التفاعل المؤكد بين الشعر والتاريخ، أو - بمعنى أدق - بين مادة الحدث هنا وهناك على السواء، بالإضافة إلى استمرارية الفائدة التى ترصدها بائية أبى تمام وأشباهها من روميات شعراء عصره.

بائية شهاب الدين محمود

بدا طبيعياً لحركة الشعر فى عصر الحروب الصليبية أن تحذو حذو الأحداث التاريخية التى تشبهها، وإذا كان لدينا رصيد من الشعر الحربى يحكى قصة الصراع فى معارك المسلمين مع الروم، خاصة فيما نجده شديد الظهور لدى الشعراء الكبار،على غرار ما نظم من روميات أبى تمام والبحترى والمتنبى وأبى فراس والشريف الرضى، وغيرهم من الشعراء الذين اقتحموا بشعرهم تاريخ الحروب فسجَّلوا، ووثقوا، وصوَّروا وربما أضافوا، فمن الطبيعى أن يستمر هذا الرصيد مع شعر الحروب الصليبية فى المعارك الكثيرة التى وقعت بين المسلمين والفرنج فى "الرُّها" و "حطين" و "بيت المقدس" و "دمياط" ، و"عكا"، خصوصًا أن حركة الجهاد قد أخذت عمقاً دينياً شديد التميز عبر كل تلك الحروب، سواء فى الروميات أم الصليبيات التى توقف عند نظمها أولئك الشعراء.

ولا شك أن لكل واحدة من هذه المعارك دورها فى امتداد حركة الجهاد الإسلامى منذ استهدفت استرداد ما سقط من مدن الإسلام فى أيدى الغزاة، فكان الشعر الحربى وسيلتهم للتغنى بتلك الانتصارات، وتسجيل ملامحها التاريخية البارزة، وتسجيل أصدائها فى حركة الجهاد، والتعبير عن مشاعر المسلمين إزاءها، كما حدث فى استعادتهم مدينة "الرها" ثم ما كان من انتصارهم فى يوم "حطين"، وكذا استعادة مدينة "دمياط" ثم ما توالى من تتويج الانتصارات فى خواتيم معارك المسلمين والفرنج، حتى عادت بلاد الإسلام إلى أهلها كاملة، مما دفع شهاب الدين محمود إلى معارضة أبى تمام فى بائيته المشهورة، وقد سجد لربه شاكراً له هذا النصر

المبين، وكأنما داعبت خياله مشاهد انتصار المعتصم على الروم فى يوم "عمورية"، وبلغت فى ذاكرته مشاهد فرحة المسلمين بذلك الفتح الأكبر الذى صور له نظيراً أبوتمام فى يوم "عمورية"، فراح "شهاب الدين محمود" يقول على منهاج أبى تمام :

الحمــــدُ لله ذلَّـــتْ دولـــةُ الـــصُلب   وعــزَّ بــالترك ديــن المــصطفى العربــى
هــذا الــذى كانــت الآمــال لــو طلـبَتْ   رؤياه فـى النـوم لاستحيَتْ من الطلب

وقصداً إلى الإيجاز فى تحليل المواضع البارزة من المعارضة يمكن رصدها من خلال عدة لوحات متميزة تسهل استكشاف المواقف، أو الموازنة بين الشاعرَيْن :

١ - لوحة يوم النصر التى يرسمها الشاعر ليوم (عكا)، على غرار ما حدث فى يوم (عمورية)، وما كان لكل منهما من أصداء فى نفس الشاعر تعكس وقعها فى نفوس المسلمين جميعاً معه، فأبوتمام ينادى اليوم مخاطباً إياه ومثنياً عليه :

يــا يــومَ وقعــة عمــورية انــصرفت   عــنك المُنــى حُفَّــلاً معــسولة الحلــب
أبقـيت جَـدَّ بنـى الإسـلام فـى صُعُد   والمــشركينَ ودار الــشرك فــى صــبب

وهو ما يردده الشاعر هنا من نفس المنطلق، وقد سقطت قواعد الشرك، وانهارت أركانه أمام نصرة دين الله، وبالتحديد فى قوله (عزَّ دين المصطفى العربى)، (ما بعد عكا للشرك عند البر من أرب).

لتمتد الصورة لديه إلى مزيد من التشابه بين فرار (تيوفيل)، وقد أحاطت النيران بكل أركان المدينة:

مـــــوكلاً بـــــيفاع الأرض يُــــشرفُهُ   مـن خفَّـة الخـوف لا مـن خفـة الطـرب
إن يْعـدُ مـن حـرها عـدوَ الظلـيم فقـد   أوسـعتَ جاحمهــا مــن كثـرة الحطـب

وبين صورة الفرار الحتمى هنا، وقد أحاطها الشاعر بسعادته وانبهاره ودهشته:

لم يـبق مــن بعــدها للكفـر إذ خـربت   فـى البـر والبحـر ما يُنجى سوى الهرب

بل إن مشهد الهرب نفسه يبدو وارداً من منطلق هذا التشابه إذا ما تأملنا موقف (تيوفيل) وقد:

أحذىَ قرابينه يوم الردى ومضى — يحتث أنجى مطاياهُ إلى الهرب

حيث لم يبق للقائد شغل إلا نفسه، حتى وإن قدم رفاقه قرباناً فى سبيل هربه ونجاته من الموت أو الأسر.

ويبقى الدافع النفسى حول الصورة مكرراً إلى حد بعيد، سواء أكان القياس فى ذلك على الشاعر نفسه، أم كان على المسلمين جميعاً، فإذا كان أبوتمام قد رأى عمورية (فتحاً للفتوح)، وقد سعدت به الأرض والسماء معاً، حتى أعجز الشعر والنثر عن الإحاطة بكل جوانبه، فإن الشاعر هنا يتولى طرح نفس الفكرة بحمده لربه لما كان من تحقق أمل كان حلماً بعيد المنال لدى المسلمين جميعاً:

هذا الذى كانت الآمال لو طلبت — رؤياه فى النوم لاستحيت من الطلب

٢- واللوحة الثانية : يكشفها لنا موقف المدينة موضوع الفتح بين كل من الشاعرين، فقد شُغل أبوتمام بتصوير مكانة عمورية فى نفوس أبنائها، فعرض مشاهد حصانتها، وأعجز كبار الغزاة عن اقتحامها، منذ محاولة تبابعة اليمن وأكاسرة فارس، وإذا بمدينة (عكا) تأخذ نفس المنعطف التصويرى، بل ربما بدت أعمق منها فى درجة المنعة والحصانة، بدءًا من تسجيل الشاعر لمكانتها فى نفوس المسلمين على الرغم من اختلاف الموقع لكلتا المدينتين، فإذا كانت عمورية قلعة الروم، فإن عكا مدينة المسلمين، وهم يستردونها ممن اغتصبوها فى مقابل ما كان من حركة المعتصم حين راح ينتزع (عمورية) انتقاماً لكرامة المرأة المسلمة، فإذا بعكا تصبح مناط الآمال، كما كانت عمورية فى نفوس أبنائها:

أمٌّ لهم لو رجوا أن تُفتدى جعلوا — فداءها كل أم برةٍ وأبِ

وإذا بمدينة عكا :

كانت تخيَّلها أمالُنا فترى   أن التفكُّر فيها أعجبُ العجبِ

وإذا كانت "عمورية" قد بلغت من الحضارة ما يجعل من المستحيل فتحها، إلا فى خضوعها لقدر الله الذى يتجاوز كل الحدود:

رمى بك الله بُرجَيها فهدَّمها   ولو رمىَ بك غيرُ الله لم تصب

فإن لمدينة عكا هنا أيضاً:

سوران: برٌ وبحرٌ حول ساحتها   داراً، وأدناهما أنأى من القُطب
مُصفحُ بصفاحٍ حولها أكُمٌ   من الرماح وأبراجٌ من اليلب

وإذا كان المعتصم قد أقدم على عمورية غير قاصد إلى غنيمة أو كسب دنيوى، فحسنت لديه نوايا المحتسب حتى بدا موقفه على حد تصوير أبى تمام :

هيهاتَ زُعزعت الأرضُ الوقورُ به   عن غزو محتسب لا غزو مُكتسب

فإن هذا هو نفسه ما يطرحه الشاعر، وقد تجاوز لغة الفرد إلى جمع المسلمين ليجعلهم:

ففاجأتْهَا جنودُ الله يَقدمُها   غضبانُ لله لا للمُلكِ والنشبِ

فيجمع فى الصورة بين الجند وبين قائدهم الأشرف خليل بن قلاوون، حتى بدا الموقف لديه شبيها بموقف أبى تمام- أيضاً- وهو يرصد تاريخ الفاتحين مع المدينة، وتصديِّها لهم، وعجزهم عن تحقيق الانتصار على أهلها، فأقام نفس المشهد، إذ نجد شاعرنا وهو يعرض الموقف:

كم رامها ورماها قبلهُ مَلِكٌ   جمٌّ الجيوش فلم يظفر ولم يُصبِ

٣- واللوحة الثالثة يمكن تبينها حول شخص القائد نفسه، تشبيهاً له بموقف الخليفة المعتصم بالله، حين يجعل المعركة دينية خالصة، وكذا تكون شخصية القائد، فإذا كان المعتصم قد انصرف من متعه ومجالسه حين بلغته استغاثة المرأة المسلمة:

لبـيتُ صـوتاً زبطـرياً هـرقت لـه ... كـأس الكرى، ورضـابَ الخُردَّ العُربِ
عـداك حـرُّ الـثُغور المستـضامة عـن ... بـرد الـثغور، وعـن سلسالها الحـصب

فإذا الموقف يظل متشابهاً هنا حيث يبدو عند القائد :

لم يُلهِـه مُلكـه، وبـل فـى أوائلـه ... نـال الـذى لم يـنله الـناسُ فـى الحِقَـبِ

وإذا كانت جيوش المعتصم على حد تصوير أبى تمام لشجاعة فرسانها:

إن الأسـوَد أسـودَ الغـاب همَّـتهُا ... يـوم الكـريهة فـى المسلوب لا الـسلب

فهى هنا أيضاً جيوشٌ لا تركن إلى الراحة، ولا تخلد إلى هدوء:

جيشٌ مـن التُـرك تـركُ الحـرب عـندهم ... عـارٌ، وراحـتُهم ضـربٌ مـن الوصـبِ

وإذا بهذه الراحة أيضاً تنعكس فيها نفاه أبوتمام عن المعتصم إلا ما رهنه بالتعب والجهاد:

بـصُرتَ بالـراحة الكـبرى فلـم تـرها ... تُـنالُ إلا علـى جـسر مـن الـتعب

لتمتد سطوة الصورة على ذاكرة الشاعر حتى فى تعامله مع البرج المنقلب أيضاً، ولكن فى غير موضع التنجيم الذى اتخذه أبوتمام موضعاً لسخريته وتهكمه حين قصد به أبراج المنجمين تحديداً:

وصـيروُا الأبـرجَ العلُـيا مـرتبة ... مـا كـان منقلـباً أو غـير مـنقلب

على أن أبراج المدينة هنا إنها تبدو وقد تخلت عن صورتها الطبيعية تماماً:

تـسنَّموُها فلـم يـترُك تـسنُّمُها ... فـى ذلـك الأفـق بُـرجاً غـير مُـنقلب

٤ – لوحة الفتح وما حوله من انفعالات الأمة والقائد والشاعر جميعاً، وأول ما يظهر ذلك الانفعال فى مخاطبة اليوم نفسه (يا يوم وقعة عمورية، يا يوم عكا..) وهو

فى كلتا الحالتَيْن يظل شديد التميز بين بقية أيام الانتصارات الإسلامية على حد تصوير كلا الشاعرَيْن، فهو عند أبى تمام:

فتحُ الفتوح تعالى أن يحيط به   نظم من الشعر أو نثرٌ من الخطب

وهو هنا ـ أيضاً ـ يمحو ذكر ما سبق من تلك الفتوح:

يا يومَ عكا لقد أنسيتَ ما سبقتْ   به الفتوح، وما قد خُطَّ فى الكتب

فهناك أعجز أبو تمام الشعر والنثر عن الإحاطة بمكانة ذلك اليوم، وهو ما تردد لدى شهاب الدين أيضاً:

لم يبلغ النُطق حَدَ الشكر فيك فما   عسى يقومُ به ذوُ الشعر والخُطب

وعند أبى تمام كان احتفاؤه ظاهراً بأدوات القتال، حيث اعتبرها أساساً (لفلسفة القوة) التى تبنَّاها فى مطلع القصيدة حتى جعلها خلاصة حكمته:

إن الحمامَيْن من بيضٍ ومن سُمرٍ   دلوَا الحياتين من ماءٍ ومن عُشبِ

وهى هنا أيضاً تسير فى نفس الإطار:

وأطلعَ الله جيَش النصر فابتدرت   طلائعُ النصر بين السُمر والقُضُب

ولدى الشاعرَيْن كليْهما بدا الفتح دينياً، وكذلك كان النصر، وهذا هو سر ازدواجية الأرض والسماء فى تفاعلهما إزاء النصرَيْن معاً، إذ كان الموقف عند أبى تمام:

فتحٌ تفتَّحُ أبوابُ السماء له   وتبرزُ الأرض فى أثوابها القشب

وهو ما بدا موزَّعاً على نفس المستويَيْن الدينى والدنيوى فى تفاعلهما الآنى لدى شهاب الدين:

فقـر عيـناً بهـذا الفـتح وابـتهجت   بفـتحه الكعـبةُ الغـرَّاء فـى الحُجُـب
وسارَ فى الأرض سيرَ الريح سُمْعتُه   فالبرُّ فى طرب والبحر فى حرب

بل إن الشاعر يضيف بعداً أكثر وضوحاً وعمقاً حول سعادة رسول الله صلى الله عليه وسلم بهذا النصر، وكأنما سرَّته أنباؤه:

وأشرفَ المصطفى الهادى البشيرُ على   ما أسلف الأشرفُ السلطانُ من قرب

وذلك بعد أن حذا حذو أبى تمام فى جعل هذا النصر طعاماً إلهياً حين قال:

ومُطعمُ النصر لم تُكهَمْ أسنتُه   يوماً ولا حجُبت عن روح مُحْتَجب

وهو هنا:

وأطلع الله جيش النصر فابتدرت   طلائع النصر بين السمر والقضب

٥- وتدور اللوحة الخامسة حول طابع الحرب ووقائع المعركة موزعة بين المعسكرَيْن من ناحية، ورصد نتائجها من ناحية أخرى، ففى الجانب الأول وصف أبوتمام وقائع عمورية من خلال سيوف المقاتلين من جند الإسلام:

كم أحرزتْ قُضُبُ الهندى مُصلتة   تهتز من قُضب تهتز فى كُثُبِ
بيضٌ إذا انتُضيت من حُجْبها رجعتْ   أحقَّ بالبيض أبداناً من الحُجُب

وهى هنا تلتقى مع الرماح فى عرض نفس المشهد حين تناول نفس الصورة :

وخاضَت البيضُ فى بحر الدماء وما   أبدت من البيض إلا ساقَ مُختضَب
وخاض زُرقُ القنا فى زُرق أعيُنهم   كأنها شَطَنٌ تهوى إلى قلب

بل إن الملامح الجزئية للصورة تبدو متقاربة بين حس الشاعرين : فها هى صورة المختضب تبدو عند أبى تمام:

بسنة السيف والخطى من دمه   لا سنة الدين والإسلام مُختضب

وكذا فى زرق العيون هنا، وصفر الوجوه لدى الروم هناك:

أبقتْ بنى الأصفر الممراض كاسمهمُ ... صفر الوجُوه وجلتْ أوجُهُ العرب

وها هو بحر الدماء يتدفق من قبل الأعداء:

أجرَتْ إلى البحر بحراً من دمائهم ... فراح كالراح إذ غرقاه كالحببِ

وهو ما صَّوره أبوتمام من قبل بين جدران المدينة:

كم بين حيطِانها من فارسٍ بَطَلٍ ... قانى الذوائب من آنى دمٍ سربِ

ومع هذه الإشارة إلى كثرة الفرسان الأبطال يعرض ما أصابهم وأدهشهم حتى أسكت أصواتهم عند أبى تمام:

ولىَّ وقد أَلجَمَ الخطىُّ منطقهُ ... بسكتةٍ تحتها الأحشاءُ فى صخبِ

وإذا هو ما يتردد لدينا فى صورة المنهزم الصامت أيضاً:

كم أبرزت بطلاً كالطود قد بطلت ... حواسه فغدًا كالمنزل الخربِ

وكأنما أراد الشاعر أن يضيف إشارة شخصية متميزة إلى ما أفاده من أبى تمام، وهى إشارة صريحة، ألح عليه فيها كوكب المذنب، أو شهب الأرماح اللامعة، فى مقابل شهب المنجمين السبعة - التى سخر من منجميها- فمن مركب الصورتين، (والعلم فى شهب الأرماح لامعة: وإذا بدا الكوكب الغرب ذو الذنب)، تتشكل أطراف الصورة هنا:

كأنَّه وسنانُ الرمح يطلبُه ... بُرجٌ هوىً ووراه كوكبُ الذنب

وفى صورة الجيوش وضجيج زحفها تتكرر المشاهد، فعند أبى تمام رأينا أنموذجاً من ذلك فى جيش الرعب الذى استوقفه تصويراً:

لم يغزُ قوماً ولم ينهض إلى بلد ... إلا تقدمهُ جيش من الرعب

وإذا بجيوش الأشرف هنا تتمتع بنفس الصور التى تفزع الأعداء، وتبث الرعب بين صفوفهم:

وجئـتها بجـيوش كالـسيول علـى أمـثالها بـين آجـام مـن القُـضُب
وحُطـتها بالمجانـيق التـى وقفـت إزاء جـدرانها فـى جَحْفَـل لجـب

ولا شك أن هذه المجانيق توازى حريق (عمورية)، وقد أتى عليها من كل جوانبها، وهو ما أفاض الشاعر فى تصويره، ثم أوجز وقفته عند قوله:

غـادرت فيها بهيمَ الليل وهـو ضُحىً يـشله وسـطها صُـبحٌ مـن اللـهب

وها هى الدماء تتناثر وتتدفق لتملأ الميدان، وهو ما يربطه الشاعر بمنطق القوة، ويصوره فى مساق توحُّده مع السيوف، وهو ما ورد عند أبى تمام فى قوله:

يـا رُبَّ حـوباء لمـا اجـتُث دابـرُهُم طابَتْ ولو ضُمِّخَتْ بالمسكِ لم تَطِبِ

وهنا :

وخُلقَّـت بالـدم الأسـوارُ فابـتهجتْ طيـباً، ولـولا دمـاءُ القـوم لم تطـبِ

وما أحرزته قُضُب الهندى - على حد تصوير أبى تمام - هو نفسه ما أحرزته السيوف هنا :

فأحـرزتهم ولكـن للـسيوف لكـىْ لا يلتجـىءْ أحـدٌ إلاَّ إلىَ هـرب

وإذا بلوحتَين أخريين تتكرران بين إبداع الشاعرَيْن، فهما تمثلان أساساً فنياً لكلتا القصيدتين، وذلك أن مشهد الحريق بدا مدخلاً أساسياً لتصوير هزيمة الأعداء، وكذا بدا مشهد الفرار، ومحاولة اللجوء إلى البحر وسيلة أخرى للهروب، وهو ما عجز عنه العدو وقادته، فعند أبى تمام يرد التصوير المفصل لمشاهد الحريق، ومعه يحسن العودة إلى كل أبياته حول هذا الجانب من القصيدة، وهى ما يقابلها هنا على درجة واضحة من الإيجاز:

وجالـت الـنار فـى أرجائهـا وعلَـتْ　　فأطفـأت مـا بـصدر الـدين مـن كـرب

وهنا ضاقت الأرض والبحر بقائد الروم، كما ضاقت بجنده:

هـيهاتَ زُعـزِعت الأرضُ الوقـورُ بـه　　عـن غـزو محتـسب لا غـزو مكتـسب

وهناك أيضاً أعجزهُ البحر ـ على المجاز ـ عن تحقيق طموحه، حين رأى من الحرب ما أفزعه هولُه، وكذا كان ما رآه من إصرار الخليفة على القتال :

لـما رأى الحـرب رأىَ العـين "تُـوفلس"　　والحـرب مـشتقة المعنـى مـن الحـرب :
غـــدا يُـــصَرِّفُ بالأمـــوال جـــريتها　　فعـــزَّه البحـــر ذو التـــيار والحَـــدبِ

٦- وتبقى لوحة المدح للخليفة القائد، أو السلطان القائد فى كلتا المعركتين رهنا بذلك التقارب أو التباعد بين الشاعرَيْن، فإذا كانت المعطيات الحربية قد بدت متشابهة بين الطابع الانفعالى والحس الدينى فى المعركتين، وما دار فيهما من مشاهد القتال، فإن هذه المنطقة- منطقة الممدوح- ستظل حقلاً جامعاً، وخطا فاصلاً بين الشاعرين فى آن واحد، هى حقل جامع بينهما على لغة المعارضة فى تصوير حمية الخليفة والسلطان، وبيان سرعته إلى نجدة دينه وحماية شرفه، فإذا كان أمر المعتصم قد تبلور فى قول شاعره:

لبـــيتَ صـــوتاً زبطـــرياً هـــرقْتَ لـــهُ　　كـأسَ الكـرى ورُضـابَ الخُـرد العُـرُب

فهو هنا:

فـانهض إلى الأرض فالدُنـيا بأجمعهـا　　مَـدت إلـيك نواصـيها بـلا نَـصَبِ
كـم قـد دعـت وهـى فـى أسْر العِدا زمناً　　صـيدَ الملـوك فلـم تـسمع ولم تُجِـبِ

وقريباً من نفس اللقاء كانت صيغة الدعاء التى وردت عند أبى تمام:

خلـيفة الله جـازى الله سـعيك عـن　　جُـرثومة الـدين والإسـلام والحـسب

ثم كان ما صوره من عقد الآصرة بين يومه "عمورية" وبين يوم " بدر " :

إن كان بين صُروف الدَّهْر من رَحم ... موصولةٍ أو ذمام غير مُنقضب
فبين أيامك اللائى نُصرتَ بها ... وبين أيام "بدر" أقربُ النسبِ

وهنا نجد دعاء الشاعر يأتى مزيجاً متداخلاً بين المدح والثناء :

عَلا بك الملكُ حتى إن خيمته ... على الثُريا غدتْ ممدودةَ الطنُب
فلا برِحت عزيز النصر مبتجهًا ... بكل فتحٍ مُبين المَنح مرتقب

وفى إطار تداخل الصور نلتقى بمشاهد كثيرة من حريق عمورية استوقفت أبا تمام طويلاً، حتى قلب من خلالها مقاييس الكون، وكذلك كان موقفه من مقاييس الجمال، منذ جاءت على القياس الشعرى فى حدود تجربته:

لقد تركت أمير المؤمنين بها ... للنار يوماً ذليل الصخر والخشب
ضوءٌ من النار، والظلماءُ عاكفة ... وظلمة من دخان فى ضُحى شحب
فالشمس طالعةٌ من ذا، وقد أفلت ... والشمس واجبة من ذا، ولم تجب
لم تطلع الشمس منهم يوم ذاك على ... بانٍ بأهل، ولم تغرُب على عزَبِ
ما ربعُ (مية) معموراً يطيفُ به ... (غيلان) أبهى ربا من ربعها الخرب
ولا الخدود وقد أدمين من خجل ... أشهى إلى ناظرى من خدها الترب

فإذا بلوحة الحريق تُرسم على هذا النحو من التفاعل والتداخل، لنراها تنعكس لدى الشاعر فى نفس الإطار، حيث تتعدد الجزئيات، وإن لم تتجانس معها تجانس سوابقها:

وجئتها بجيوش كالسُّيول على ... أمثالها بين آجام من القُضُب
وجالت النارُ فى أركانها وعلت ... فأطفأت ما بصدر الدين من كرب
أضحت أبا لهب تلك البروج وقد ... كانت بتعليقها (حمالةَ الحطب)
وتمت النعمةُ العُظمى، وقد ملكت ... بفتح صور بلا حصر ولا نصب
أخُتان فى أن كلاً منهما جمعت ... صليبة الكفر لا أختان فى النسب
لما رأت أختها بالأمس قد خربت ... كان الخراب لها أعدى من الجرب

ولا يخفى فى ختام اللوحة هذا (التضمين الصريح) الذى يقتبس فيه الشاعر بيتاً لأبى تمام من نفس القصيدة موضوع المعارضة، بما يعكس جوانب الصورة ويحكى أبعادها التراثية التى اعتد بها الشاعر اعتدادًا خاصًا.

ويعقد الشاعر هنا الآصرة بين يومه وبين أيام صلاح الدين، إذ يجعله ثائراً له:

أدركت ثأرَ صلاح الدين إذ غضبت　　　منه بسر طواهُ الله فى اللَّقب

لتظل الملامح الفاصلة بين الشاعرَيْن واردة حول حدود دائرة الفضيلة التى تعد محوراً مدحياً يلتف من حوله الشعراء، على لغة التكرار والتشابه، أو الإضافة والابتكار، كل حسب قدراته على المغالاة والمبالغة، بما يكفى لإرضاء ممدوحه، ومن الواضح أن أبا تمام كان شديد الجرأة مع المعتصم، فلم يترك له من شجاعته المطلقة شيئاً إلا ما صوره مثل قوله:

لو لم يُقد جحفلاً يوم الوغى لغدا　　　من نفسه وحدها فى جحفل لجب

وفيما سواها فقد اكتفى بأن جعله :

ومُطعمُ النصر لم تُكهم أسنتُه　　　يوماً ولا حُجبت عن روح مُحتجب

كما أضاف عليها ما صوره من أنه: يغزو غزو محتسب، لا ينال الراحة إلا بعد التعب والنصب، يتقدمه جيش من الرعب، ولو كانت رميته من عند غير الله لما أصابت، والله فتَّاح باب المعقل الأشب ... إلخ.

وهى جزئيات تتشكل منها الصيغة الدينية التى ترسم شخص الخليفة من هذا المنظور المتميز الذى كبح جماح تلك المبالغات، وقد تجاوزت موقف أمير المؤمنين عند أبى تمام، ليصبح المدح هنا:

بُشراك يا ملكَ الدنيا لقد شرُفت　　　بك الممالك واستعلت على الرُّتب

وعلى تقاليد شعراء المدح ترد صورة الأشرف هنا :

لـيثٌ أبـىَ أن يـرُدَّ الـوجه عـن أمـم | يدعـون ربَّ الـورى - سبحانه - بـأب
لم يلهـــه ملكُـــه بـــل فـــى أوائلـــه | نـال الـذى لم ينله الـناس فـى الحقـب

وإذا كانت نقطة الالتقاء الأولى بينهما شديدة الوضوح حول هذا الاحتساب للأجر من الله، ففى موازاة غزو المحتسب - لا المكتسب - عند أبى تمام نجد هنا:

ففاجأتهـــا جـــنودُ الله يقـــدمُهُا | غـــضبانُ لله لا للمُلـــك والنُـــشب

وعلى هذه الصورة تتكشف جوانب المعارضة بين الشاعرَيْن من خلال ذلك المنظور التراثى المطروح والذى اعتد فيه الشاعر بتعميق موقفه الصريح من بائية أبى تمام، خاصة من أبعادها الحربية المتميزة، وكذا جاءت انعكاسات لوحة المدح الحربى بأبعادها المختلفة، على ما فى هذا التشابه التصويرى من دلالات على البعد النفسى الذى عاشه الشاعر إزاء الحدث منذ انفعل به، وكيف انفعل به معه أيضاً جمهوره، فإذا بحواس الشاعر تنعكس على الأبعاد التصويرية فى أعماق القصيدة، مما يبرز أنماط جدله مع موضوعه من خلال واقعه النفسى، ومحوره الاجتماعى، طبقاً للتجربة التى يعيشها، واتساقًا مع ظروف الواقع التاريخى الذى يعكسه ويصوره.

ولا يحسن هنا أن يستبد بنا أمر تأمل الجزئيات الصغيرة كأساس للتناول بين الشاعرَيْن، إذ أن لكل شاعر شخصيته وأدواته وأسلوب معالجته، ولكنه تشابه تلك الأدوات، وطغيان ذلك الانفعال المتجانس، مما قد يدفع - بدوره - إلى تلمس معالم الصور حتى تكاد تتلاقى بينهما، دون دخول فى دائرة الاتهامات، أو خوض فى منطقة السرقات الشعرية، إذ لا زالت الفرص قائمة أمام الشاعر المعارِض لأن يتجاوز الشاعر المعارَض بحكم تملكه أدواته التصويرية الخاصة به، وقدرته على التغلغل فى ألفاظه وصوره، وكذا من واقع قدرته الذاتية على الإبداع فى فنه انطلاقاً من صدق التأمل مع خطرات نفسه ولفتات خاطره، واتجاه ضميره وعمق وجدانه، مما يفرِّد كل شاعر على حدة.

صحيح أن ثمة قاسماً مشتركاً يظل يفرض نفسه على الشعراء فى تلك

الموضوعات المتشابهة، ولكن هذا القاسم يظل مرتبطاً بالمعانى الإنسانية العامة التى قد تنطلق فى شكل ألوان حكمية يرى فيها الشاعر منطق القوة أساساً للحياة والسيادة، وهو ما أكدته الأحداث لدى الشاعرَيْن هنا، إلى جانب طبيعة الوقائع الجديدة التى قد تتشابه فى دوافع القادة إليها، أو فى خوضهم إياها، أو فى كيفية خروجهم منها منتصرين لدينهم وعروبتهم معاً، بل ربما بقيت ملكة الشاعر الخاصة بأسلوب المعالجة أساساً للتفرقة بينه وبين معارضه، وهو ما نلتمسه بوضوح فى منهج أبى تمام الذى لم يكد يترك بيتاً بلا صورة، ولا صورة بلا بديع، ولا بديعًا بلا وظيفة، بل لا يكاد يأتى بصورة إلا ويقتلها استقصاء لجوانبها، واستجلاء لما حولها، على طريقة أهل الجدل ممن لا يقنعون إلا بقتل موضوعاتهم عرضاً، وإفحام خصومهم نقضاً .. وشواهد كثيرة جداً تفى بذلك فى عرض مفاتن عمورية وحصانتها ـ كمشهد ـ أو حريقها بكل تفاصيله فى مشاهد أخرى، وكذا جاءت صورة جيش المسلمين وجند الروم وصورة الخليفة، وقائد الروم، وفى كل منها ضروب من التصوير العام الجزئى الذى تحكمه فيه قدراته العقلية وثقافاته الجدلية، وهو ما نرى تخفيف حدته بشكل واضح لدى شهاب الدين، صحيح أنه لم يتجنب التصوير، ولكنه ربما تخفف من كثافته المعهودة التى التصقت بأبى تمام، وعُرف بها.

وقد بدا شاعرنا المتأخر شديد الحرص فى معارضته، وكأنما أراد ألا تختفى ذاته المبدعة فى عباءة أبى تمام، أو فى تيه صوره العميقة، فظل لقصيدته مذاقها الخاص ولونها المتميز، كما استطاع أن يوفر لها ذلك الالتحام المؤكد بطبيعة الحدث الواقعى، وهو ما عرضه فى المشاهد التقريرية التى انتشرت فى أجزاء كاملة منها، وكذا كان فيما عالجه فى سياق قصيدته من خلال عالم التصوير. وبين التقرير والتصوير يأتى تغلغل الشاعر فى تفهُّمه لأبعاد الحدث، وفلسفته للمواقف، ورصده للحقائق، وكشفه لأغوار انفعالاته التى التقت- إلى حد بعيد- مع انفعالات جمهور المسلمين فى تلك الحروب، أضف إلى هذا كله- وهو من نافلة الرؤية هنا- ذلك التشابه الصوتى الذى سارت عليه كلتا القصيدتين على مستوى الأوزان أو القوافى وحرف الروى

وحركته، وهو ما يكشف لنا مدى حرص الشاعر المعارِض على إعجابه بسلفه وقصده إلى معارضة قصيدته جمعاً بين مورثه وابتكاره فى آن.

ومن المؤكد أن ثمة فروقاً جلية بين المعارضة هنا كنتاج لهذا الفهم التفصيلى، وبينها على مستوى عموم الصياغة، قياساً على النحو الذى سلكه ابن سناء الملك فى إعجابه المبهر بصلاح الدين الأيوبى، حيث راح يتغنَّى بحروبه وحماساته، ويسجل له معالم وحدة مصر والشام، وكأنما رسخت فى ذاكرته الصورة العامة لبائية أبى تمام، فصدر عما استقر فى ذاكرته من أثرها مرتين: الأولى فى تصويره صلاح الدين ممدوحاً حربياً راح يقول فيه:

بدولةِ الترك عزت ملَّةُ العرب	وبابن أيوبَ ذلَّت شيعةُ الصلب
وفى زمان ابن أيوب غدَتْ حلَبٌ	من أرض مصر وعادت مصرُ من حلب
ولابن أيوبَ ذلَّت كلُّ مملكةٍ	بالصفح والصلح أو بالحرب والحَرَبِ
مُظفَّرُ النصر مبعوثٌ بهمَّته	إلى الهزائم مدلولٌ على الغَلَب

والثانية فيما رسمه من لوحة فنية للجيش الإسلامى الذى يقوده الممدوح:

أتى إليها يقودُ البحر مُلتطماً	والبيضُ كالموج والبيضاتُ كالحبَبِ
تبدو الفوارسُ منها فى سوابقها	بين النقيضَيْن من ماء ومن لَهب
مستلئمين ولولا أنهم حفظوا	عوائد الحرب لاستغنوا عن اليَلَب

لتبقى الدلالة مؤكدة حول شعراء هذا الضرب من المعارضات، وكيف يضع الشاعر نُصب عينيه تلك اللوحات الكبرى التى رسمها الشاعر الأول انفعالاً بالحدث، وهو ما يزداد تأكيداً فى تناول ابن القيسرانى لنفس البائية لأبى تمام.

ولا يخفى فى رصيد هذا النمط من المعارضات صدورها- أساساً- عن الانفعال الجماعى كقاسم مشترك جمع بين شعراء الروميات والصليبيات، فتقاربت الدوافع، وتاقت نفوس المتأخرين إلى نتاج السلف، وتشابهت التجارب، فكانت مؤشراً قاطعاً من وراء هذا التشابه المكثف بين لوحات قصائد المعارضات.

بائية ابن القيسراني

وهو يقرب من حس هذه المعارضة بما نظمه من صور مدحية فى عماد الدين زنكى، وتصوير انتصاراته على الفرنج حتى تحولت اللوحة لديه إلى موقف حربى يشبه ما كان من صور أبى تمام، ولكن المعارضة هنا تحتمل مفارقات أخرى حول ما رأيناه من كثافة القصد لدى الشاعر المعارِض لموضوع معارضته، فإذا بابن القيسرانى يقدم العزائم والهمم، وفى نفس الوقت يسخر من الكتب، ويرفض ما تدعى القضُب، فيضع الرأى والهمة والعزم فى مفترق الطرق منذ استهلال قصديته:

هذى العزائمُ لا ما تدعى القُضُب ... وذى المكارم لا ما قالت الكُتبُ

وهذه الهممُ اللاتى متى حظيت ... تعثرت خلفها الأشعارُ والخُطبُ

صافحت يا ابن عماد الدين ذروتها ... براحةٍ للمساعى دونها تعبُ

إذا أراد أن يقفز إلى مدح عماد الدين بما لديه من عزم ومكرمة وهمة لم تعرفها كتب التاريخ من قبل، فسيطرت عليه صيغة المادح على عكس الحس الانفعالى القديم عند أبى تمام. وقد سيطرت عليه لهجة المحارب منذ حديث السيف فى المطلع، ولذا يستمر الشاعر فى رصد صفات ممدوحه بين أصالة نسبه، إلى همته المتأصِّلة الموروثة، إلى ثبات قلبه، وكأنه يقتحم دائرة الفضيلة فى إطار الموروث من المدح، فإذا ما بلغ الإيقاع الحربى الحقيقى، أعاد إلى السيف مكانته التى صورها أبوتمام من قبل:

أغـرَتْ سيوفُك بالإفرنج راجفةً ... فؤادَ رومية الكبرى لها يَجِبُ

وهو ما تكرر نظيره فى تصوير موقفه من قائد الإفرنج:

ضــــربتَ كبـــشهم مـــنها بقاصـــمةٍ		أودْى بهـا الصُلبُ وانحطت بها الصُلبُ

ولم ينس الشاعر – على طريقة أبى تمام أيضاً- أن يجعل غضبة الرجل دينية خالصة، إذ لا يبغى من ورائها كسباً ولا غنيمة:

غـضبت للـدين حتـى لم يَفُـتْكَ رضـا		وكـان ديـن الهـدى مرضـاتُه الغـضبُ
مـن كـان يغـزوُ بـلاد الـشرك مكتـسباً		مـن الملـوك فـنوُر الـدين مُحتـسِبُ

إذ ربما ملأت عليه ذهنه صورة (تيوفيل) وهو يوثر الفرار فيبدو حائراً مضطرباً من حول حريق عمورية، فيتوقف عند مقتل برنس أنطاكية، بما يكفى لتصوير انفعاله إزاء ما يراه من مهانته دون مهابته، وعندئذ تزداد الصورة لديه خصوصية وعمقاً يكشفها قوله:

فملّكــوا ســلَب الإبــرنس قاتلــه		وهــل لــه غــير "أنطاكــيةٍ" ســلبُ
عجــبْتُ للــصعدة الــسمراء مُثمــرةً		برأسِــه إن إثمــار القــنا عجــبُ
إذ القــناة ابــتغت فــى رأســه نفقــاً		بــدا لتعلــيقها مــن نحــرِه ســربُ

وإن كان التميُّز هنا يظل حقاً للشاعر يجب ألا يُنازع فيه حقه حين أضاف من ظروف التاريخ، وما تمخضت عنه الأيام جوانب سجل بها آمال المسلمين، وقد عقدت بهذا القائد لإنقاذ المسجد الأقصى من دنس الصليبيين:

فانهض إلى المسجد الأقصى بذى لجب		يوليك أقصى المُنى فالقُدس مرتقب
وائـذن لمـوجك فـى تطهـير سـاحله		فإنمــا أنــت بحــر لُجُّــهُ لجِــبُ

إذ تكاد تلتمس أوجه التشابه على المستوى اللفظى لدى ابن القيسرانى مع ما التقطه من معجم (عمورية) فى حديثه عن الكتب، والشعر، والخطب، والشهب، والحقب، واضطراب الأحشاء، والوجوب، والارتجاف، وضرب الكبش.. وغضبة القائد لدينه، وطهارة السيف، وجنابته، والاحتساب والاكتساب، والدم السرب،

والسلب.. ولكن الموقف ينأى عن معالجة هذا المعجم على نفس العمق التصويرى الذى صنعه أبو تمام، وهنا تظل السمات الفارقة شديدة الوضوح بين الشاعرين من خلال هذا الكم من الألفاظ من ناحية، ثم ذلك البعد الانفعالى الصادق لدى كل منهما إزاء الحدث الضخم من ناحية أخرى.

ثم علينا أن نتأمل قوله على هذا المستوى من الصنعة المتأنِّية التى يتقمص فيها الشخصية الفنية لأبى تمام:

غضبتَ للدين حتى لم يفُتْكَ رضا ... وكان دين الهُدى مرضاتُه الغضبُ
طهَّرْتَ أرض الأعادى من دمائهم ... طهارةً كل سيف عندها جُنُب
حتى استطار شرارُ الزند قادحه ... فالحربُ تُضرمُ والآجال تُحتطبُ
والخيل من تحت قتلاها تقرُّ لها ... قوائم خانهُن الركض والخبَبُ
والنقع فوق صقال البيض منعقدٌ ... كما استقل دخانٌ تحته لهب
والسيفُ هامٌ على هامٍ بمعركة ... لا البيض ذو ذمة فيها ولا اليَلَب
والنبلُ كالوبل هطّالٌ وليس له ... سوى القِسى وأيدٍ فوقها سُحُبُ
وللظبى ظُفُر حلوٌ مذاقتُه ... كأنما الضربُ فيما بينهم ضربُ
وللأسنَّة عما فى صدورهم ... مصادرٌ أَقُلوبٌ تلك أم قُلُبُ؟
كنا نعدُ الحمى أطرافَنا ظفراً ... فملكتك الظُّبَى ما ليس تحتسب
عمت فتوحُك بالعدوى معاقَلها ... كأن تسليم هذا عند ذا جرب
لم يبق منهم سوى بيض بلا رَمق ... كما التوى بعد رأس الحيَّة الذنبُ

ولنا أن ـ نتأمل ـ أيضاً أرصدة التشابه فى طبيعة الصنعة، ابتداء من صياغته للجمل الاسمية المتوالية فى استهلال الأبيات المتوالية: الخيل، النقع، والسيف، والنبل، والظُّبى، والأسنة، على طريقة أبى تمام منذ مطلعه أيضاً فى مقدمات أبياته المتوالية، السيف، الصفائح، والعلْم، أين الرواية، عجائباً .. إلخ.

وانتقالاً إلى معجم التصوير الذى يغلب عليه فى ذلك التشخيص السيف الجنب،

والحرب التى تضطرم، والآجال التى تحتطب، والظُّبى التى يتصور لها ظفراً، وهو ما يقترب من تشخيص أبى تمام الذى ازدحمت به قصيدته عبر كل أبياتها تقريباً.

ثم جاءت تلك الصنعة اللفظية التى عمد فيها إلى منهجية أبى تمام فى تكثيف معجمه اللفظى المنتقى، بما فيه من المعانى الخاصة، والطبيعة الاشتقاقية للغة على المستوى البديعى الذى يطرحه بين ألفاظه من قُلوب وقلب. والضرب والضرب.. والحرب والحرب، إلى جانب تلك المطابقات اللفظية بين الغضب والرضى، أو المرضاة والغضب، أو الطهارة والجنب، ثم مادة ذلك المعجم الحربى الموزع بين منطق السيف، والنقع، والخيل، والركض، والجنب، والبيض، واليلب، والنبل، والقسى، والظبى، مما ينتهى بنا إلى معاودة قراءة بائية أبى تمام مراراً، والتى نجدها مبنية- أساساً- على هذه النماذج التصويرية واللفظية، وكأنما قصد الشاعر إلى تناولها على لغة أبى تمام وأساليب تصويره بحذافيرها إلى حد واضح.

بائية أحمد شوقى

وتبدو المعارضات لبائية أبى تمام المشهورة شهرة صاحبها فى إبداع الشعر، بمثابة رصيد ثرى يزيد من قيمتها فى حقل الإبداع، إضافة إلى مكانتها المتميزة فى ظل حركة النقد منذ شغلت النقاد والشرَّاح. فإذا بشوقى يقترب منها عامداً، وكأنما وجد فيها ضالته التى يبحث عنها حين أراد أن ينظم بائيته التى عنون لها "بانتصار الأتراك فى الحرب والسياسة"، وكأن هذه (العنونة) توحى بإمكانية المعارضة الصريحة بدءاً من ذلك التوافق المطروح فى موضوع القصيدة، وتجربة الشاعر إزاءها، حيث كانت بائية أبى تمام بمثابة كشف عن سياسة الخليفة المعتصم بالله، وتصوير إصراره على الحزم فى أموره، وحسم مواقفه بعيداً عن تهويل المنجمين وادعاءتهم، التى ربما أذعن لها غيره من الخلفاء، أو حتى ربما ربط بعضهم مصيره فى الحكم بإيعاز من نبوءاتهم إذا ما أخذنا بما روى عن المعتز بالله، وكيف اشتد به قلقه إزاء موقعه كخليفة جديد وفترة بقائه فى كرسى الحكم، وعندئذ تنَّدر به الأعرابى الذى أجاب ساخراً بقوله: إلى حيث يريد الترك ذلك (مشيراً إلى دور الأتراك فى تولية الخليفة أو خلعه أو قتله).

فالمحور الموضوعى - إذن - يدور حول طرح جديد للإيقاع السياسى والتاريخى، يقدمه شوقى على غرار ذلك الحس الذى رصده أبو تمام وعايشه وتفاعل معه، وهو ما يستكمل بالصورة الحربية المتميزة التى استعرضها الشاعران كلاهما .. وفى تتويج الموقفَيْن يأتى الانتصار هنا أو هناك، وهو ما تمنحنا إياه هذه الأبيات من بائية شوقى عبر اللوحات الفنية المتنوعة التى بنيت عليها القصيدة، ففى منطق القوة الذى

عرف به أبوتمام فى مطلع قصيدته، نجده وقد أحاله إلى الإطار الحكمى جاعلاً منه فلسفة حياة، لنرى (شوقى) يكشف عن صريح إعجابه به، حيث يتفق معه على سيادته وذيوعه، وذلك بعد أن يسجل شوقى ولاءه لحسه التراثى المتنوع، فليتقط ما يصوره من مواد متنوعة دينية كانت أو سياسية يطرحها من خلال رؤيته للفتح وللقائد حين يقول مُصرعاً فى بيت المطلع:

الله أكبر كمْ فى الفتح من عجَب ... يا خالد التُرك جدد خالد العرب

إذ يقرن هنا بين مصطفى (باشا) كمال، وبين ماضى العرب الحربى مجسداً فى القيادة الفذة لخالد بن الوليد، وكأنه يتحدث عن السيف حديثاً جديداً من خلال التشبه بسيف الله المسلول، وكأن البداية تبشر بهذا المزيج الرائع بين أيام التاريخ ومشابه أبطاله الكبار، فيلتمس الشاعر عظمة حاضره من واقع مجد ماضيه.

فإذا توقفنا عند اللوحة الأولى لدى أبى تمام، وهى تتعلق بالسيف والرمح، وتدور فى محاور القوة، تراءت لنا منها عناصر موزعة عبر صور المطلع لدى شوقى، مع اختلاف - لابُد منه - تفرضه الطبيعة الخاصة للأحداث، كما يلتمسها الشاعر ويرصدها شعراً، وكذا ما يلوح فى أفق الرؤية الفردية التى يستمدها الشاعر حيث يصورها فى صوت حكمى يحكى شخصه، ويسجل موقفه على نحو ما صنعه أبوالطيب حين قدَّم (الرأى) على الشجاعة فى حواره المعروف حول سيف الدولة:

الرأىُ قبل شجاعة الشجعان ... هو أول وهى المحلُ الثانى
فإذا هما اجتمعا لنفسٍ مرَّةٍ ... بلغت من العلياء كل مكان

وإن ظلت لغة شوقى- على الرغم من هذا التشابه- مميزة له، إلى جانب بُعدها التصويرى القائم على أساس المعارضة، حيث يمتد لديه مشهد (السيف) من مجرد حكمة بدأ بها أبوتمام بائيته، أو مجرد نقيض للصحف السوداء التى خطتها مزاعم المنجمين ليجتمع مع الرأى، وليتوقف مع القيادة، ويشير إلى نجاح السياسة، وإذا

بالسيف هنا يظل فى غمده، ما دام الحق ظاهراً بذاته، منتصراً بها يسنده من صور القوة، وما يحميه أيضاً من حد السيف ذاته :

صُــلحٌ عزيــزٌ علــى حــربٍ مُظفــرةٍ   فالسيف فى غمدهِ والحق فى النصب

وليلتقى الموقف بين القوة والرأى فى صيغة الإعجاب بكليهما على هذا النحو من الصراحة:

يـا حسنَ أمنية فـى السيف مـا كـذبت   وطـيب أمنـية فـى الـرأى لم تخـب

وإذا بسيف الممدوح يبدو مهذباً كما كان صاحبه، فكلما رأى الحق توارى حقناً للدماء، وإيقافاً لنزيف الخسائر:

خُطـاكَ فـى الحـق كانـت كُلـها كـرماً   وأنـت أكـرمُ فـى حَقـن الـدمِ الـسربِ

ثم هو سيف حيى - على لغة التشخيص - متى توجب الحياء:

لم يـأت سـيفُك فحـشاءً ولا هـتكت   قـناك مـن حُـرمة الـرهبان والـصُلب

وهو لا يغتر بهذا السيف فى مجمل الأحوال، إذ هو يحمل بين طياته الكثير، وإذا هو لا يعرف طعماً لراحة طالما استقر فى غمده:

أتـيت مـا يـشبه الـتقوى وإن خُلقـت   سـيوف قـومك لا تـرتاحُ للقـرب

وهو ينطوى - موقتاً - على غضب شديد فى سبيل نصرة الحق:

مـشيئة قبلــتها الخـيل عاتـية   وأذعـن الـسيفُ مطـوياً علـى غـضبِ

وبعيداً عن التوقف عند المستوى التصويرى للسيوف، وهى تأبى الراحة فى أغمادها، أو تضطر للإذعان وهى غاضبة، لانشغالنا بمدلول المعارضة فى سياقها العام تظل اللوحة الكلية قريبة جداً من لوحة أبى تمام، ليأتى تشابه الموقف متسقاً مع تشابه العرض الشعرى على طريقة تصويره للسيف، وهو يمهد للخطب فى (لوزان)، حيث تم تحويل الأمر إلى صياغة حكمية أكثر عمومية:

فَقُــل لــبانٍ بقــولٍ ركــن مملكــة على الكـتائب يُبنـى الملـكُ لا الكُتُبِ

وهى ذات الرؤية التى انطلق منها أبو تمام فى مطلعه، وإن ظل الفاصل وارداً بين دلالة الكتب هنا وبينها هناك، وهى تزداد عمقاً آخر فى قوله:

لا تلــتمس غلــباً للحــق فــى أمــم الحــق عــندهم معنــى مــن الغلــب
لا خــير فــى منــبر حتــى يكــون لــه عُود من السمر، أو عود من القضب
ومــا الــسلاح لقــوم كــل عُــدتهم حتى يكونـوا مـن الأخـلاق فـى أهـب

وكما تلمس المعتصم طريقه فى اختيار (حد السيف) سبيلاً إلى الانتقام من الروم بدليل ما أظهره قول أبى تمام:

أجبــتهُم مُعلــناً بالــسيف مُنــصلِتاً ولــو أجبتَ بغـير الـسيف لم تُجـب

فكذلك كان تلمُّس الترك لنفس السبيل، وكأنما أجمع التاريخ على حتمية اللجوء إليه:

تَلمــس التُــركُ أسـباباً فمــا وجَــدوا كالـسيف مـن سُـلَّم للعِـز أو سَـبب

ومن هذه اللوحة الكلية التى خلع عليها الشاعر من منطقه الخاص ومن واقعه، نجد الصور المتناثرة التى يبدو فيها المعجم الشعرى شديد الوضوح فى توزُّعه بين الشاعرَيْن، على نحو ما سجله الدم السرب عند شوقى فى البيت (٤)، وهو ما شغل به أبوتمام فى تصوير دماء جند الروم وفرسانهم، وكذا ما جاء فى حديثه عن الإسلام والحسب، إذ نجد نفس الإيقاع اللفظى مرصوداً من قبل أبى تمام فى دعائه للمعتصم، وكأنه يجعله نتيجة لمقدمة بلورها دفاعه عن "جرثومة الدين والإسلام والحسب" على حد تصويره.

بل إن الجمع بين (أنقرة) ، و(عمورية) عند أبى تمام (وقد رأت الثانية أختها قد خربت، فكان خرابها شديد العدوى، سريع الانتقال، بما يسهم فى توحدها وجدانياً مع أختها) يأتى له شبيه واضح بين (لوزان) و (أنقرة) عند شوقى أيضاً.

ويحرص الشاعر - فى كل الأحوال - على رصد ملامح من ثقافته التاريخية يدعم بها حديثه وصوره، وهى حقيقة كثر تردُّدها فى حماسات أبى تمام منذ اشتد شغفه فيها بتكثيف المادة التاريخية حول تصوير قادة العرب، أو أكاسرة الفرس، أو تبابعة اليمن القدماء، وغيرهم ممن حاولوا فتح عمورية، ومنوا بفشل ذريع فى اقتحامها، إلى أن فتحها بعد ذلك المعتصم بالله، وهو ما يصور شوقى شبيها له فى حديثه عن قادة اليونان وجيوشهم وعتادهم، وما كان من أمر آسيا الصغرى من كثافة الجيوش وحشد الكتائب (٢١، ٢٢).

ويمتد إعجاب شوقى بأبى تمام ليفرض عليه كثيراً جداً من معجمه اللفظى، فعلى طريقته حول جلاء الشك والريب من خلال حد السيف وسنان الرمح، يرد الأمر مطروحاً لدى شوقى فى حديثه عن نور اليقين:

كُـن الـرجاء وكـن الـيأس ثـم محـا   نـور الـيقين ظـلامَ الـشك والـريب

وقياساً على الأبيات المتناثرة نجد الكثير مطروحاً لدى شوقى فى حديثه عن سوء المنقلب وحسن المنقلب على طريقة أبى تمام أيضاً:

قـــد أمَّـــنَ الله مجـــراها وأبـــدلها   بحُـسن عاقـبة مـن سُـوءِ مُـنقلب

ليستمر - أيضاً - فى تناول هذا البعد الدينى الذى رصده أبو تمام فى يوم عمورية، منذ أسند النصر إلى المولى ـ سبحانه وتعالى ـ لأنه فتَّاح باب المعقل الأشب، حيث بدا الموقف لدى شوقى وقد انطلق من نفس المنظور الدينى:

مـدُّوا الجـسور فحـلَّ اللهُ مـا عقـدوا   إلا مـــسالك فـــرعونية الـــسُرب

وقد بدت مدينة عمورية مصدر شؤم ونحس على أبنائها من الروم، حين تدافعت عليهم منها الكربة السوداء - على حد تصويره - وكانت قبلها تُدعى (فراجة الكرب) يوم أن غمرتهم خيراتها، فإذا بالكرب تتدافع على الخصم هنا

بسبب من حمق ساسته، ونزق قادته ورعونة جنده ممن أسلم القياد، كما ركنوا إلى قلعتهم الحصينة فغدرت بهم :

كـربٌ تغـشاهُم مـن رأى ساسـتهم وأشـأم الـرأى مـا ألقـاك فـى الكُـرَب

وإذا بالأمانى تتهاوى وتتلاشى، كما تهاوت من قبل لدى جند الروم أمام ظُبَى السيوف، وكما تلاشت أيضاً فى مواجهة أطراف القنا السلب، فإذا بها لدى شوقى:

تجاذبـاهم كمـا شـاءا بمخـتلف مـن الأمانـىِّ والأحـلام مخـتلب

ثانياً : يتوقف شوقى عند لوحة أخرى كبرى يبدو فيها شديد التأثر بأستاذه، إذ يرمى إلى القصد ذاته، ويسير فى ظلال منهجه التصويرى، وينطلق من نفس الزاوية، ولعله من أروع المشاهد التى شفى بها أبوتمام غليل صدره، وأثلج بها صدور المسلمين معه من خلال تصوير (تيوفيل) واستسلامه وجبنه، وكيف انصرف عن أنصاره حين أراد النجاة بنفسه، ولو استطاع مساومة المعتصم لفعل، ولكنه تورط فيما رآه من مشهد الحرب، حين تبدت حقيقة قائمة أمام عينيه، وكان ما شهده من حريق المدينة الذى أتى على كل شىء فيها وحولها؛ فلم يجد القائد أمامه بداً من التفانى المذهل فى سرعة الفرار، أملاً فى النجاة من هول الحريق، فكان للمشهد رصيده المكرر لدى شوقى:

قـد فُـتُّهم بالـرياح الهـوج مـسرجة يحملـن أسـد الشرى فى البيض واليلب
لمـا صـدعت جناحَـيْهم وقلـبهم طـاروا بأجـنحة شـتَّى مـن الـرعب

وإن كان الفرار هنا سيأخذ عمقًا أكثر عمومية أيضاً من مجرد التوقف عند سلوك القائد فحسب، فإذا كان مشهد القائد عند أبى تمام قد جاء على درجة من الطرافة حتى أصبح علامة دالة على مزيد من جبن جنده، فقد أتت تلك العمومية بارزة فى امتداد الصورة عند شوقى حول مزج موقف القائد بموقف جنده على السواء، وقبيح أن يلتقى الجمع حول مثل هذا الجبن :

جَـدَّ الفـرارُ فألْقـى كُـلُّ معـتقل قـناته وتخلّـى كـلُّ مُحْـتَقِبِ
لم يـدرِ قائـدُهم لمـا أحطـتَ بـه أهبطت من صُعد أم جئتَ من صببِ
أخذْتـه وهـو فـى تـدبير خطـته فلـم تـتم، وكانـت خطـة الهـرب
تلـك الفراسـخُ مـن سـهلٍ ومـن جبلٍ قـرَّبت مـا كـان مـنها غـير مُقْتَـرِبِ

وإذا كان "تيوفيل" قد آثر الفرار فعدا مسرعاً من خفة (الخوف) لا من خفة (الطرب)، على حد تصوير أبى تمام، فإن المشهد يأتى معكوساً لدى القائد المنتصر عند شوقى، إذ يراه فى منطق نصره وقوته التى لم تضعف، وكذا أدواته القتالية التى تشاركه فرحة النصر :

نـشوى مـن الظَّفَـر الغـالى مـرنحة من سكرة النصر، لا من سكرة النصب

والمشهد الثالث: يوزِّع بين الشاعرين أيضاً حول موقف النصر ابتداء من ذكره اليوم نفسه، إلى تلمس أيام التاريخ الخالدة، بحثاً عن أشياء له، وقد وجد أبوتمام الشبيه مستقراً فى ذاكرته من خلال أول أيام المغازى الإسلامية، فكان يوم بدر عنده مجالاً رحباً لاستيعاب الصورة بأبعادها الحربية والدينية جميعاً، وكأنما أراد أن يضيف إليه شوقى بعداً جديداً يتجاوز مجرد التشبُّه به، فيعرض منه الصورة الحربية المقدسة التى يوزعها بين خَيْل الحق، وبين نصر الله للمسلمين من خلال ما أمدهم به من الملائكة التى تحارب معهم:

يـوم "كـبَدْر" فخـيلُ الحـق راقـصةٌ على الصعيد، وخيلُ الله فى السحب
غـدت تُظللـها غـرَّاء وارفـة بدريـة العـود والديـباجُ والعـذب

وهى إضافةٌ تُحسب لشوقى، إذ لم يعارض من أبى تمام هنا إلا مجرد صورة النسب الجامع بين يومَىْ "بدر" و "عمورية" لما فيهما معاً من روعة الدفاع عن الإسلام، وكأنما أعجب شوقى بتفوقه هنا وبراعته، فإذا هو يستطرد فى موضع آخر من القصيدة عوداً إلى يوم بدر، مُركزاً على ما فيه من الدلالات الدينية :

لما أتيت ببدر من مطالعها   تلفَّتَ البيتُ فى الأستار والحجُبُ
وهشتِ الروضةُ الفيحاءُ ضاحكةً   إلى المنورة المسكية التُّوَب
ومست الدار أزكى طيبها وأتت   باب الرسول فمسَّت أشرف العتَبِ

وإذا بشوقى يتخذ من يوم (بدر) مجالاً أكثر رحابة لمزيد من الإفاضة فى عرض أشباه تلك المشاهد الدينية، منذ استوقفه من النصر المنظور الدينى الخالص، حيث جعل الكعبة تحتفى به، وصور الروضة الشريفة تشاركها سعادتها، إذ كان الفتح على هذه الدرجة من عمق الدلالة على صدق الموقف الدينى الذى صدر عنه وصوره عبر تلك التفاصيل.

فإذا تجاوز تلك الأشياء، وعقد ألوان النسب بين أيام الفتوحات الإسلامية راح الشاعر يتقلب بين صور أخرى متنوعة، سواء أكانت قبل النصر أو أثناء المعارك، وإذا هو يجد راحته النفسية – حقيقةً – فى تهُّدم حصون الروم، وهذه هى صورة أبى تمام (رمى بك الله برجَيْها فهدمها ..) حيث يلتقطها شوقى ليبنى من خلالها صورته:

سَل الظلام بها : أى المعاقل لَمْ   تظفر وأى حصون الروم لم تُشب

وفى موازاة هذا الخراب لحصن العدو تشغل الشاعر لوحة النصر القائم فى جند المسلمين، وهى مشاهد ظلت متميزة تسعد بها الأرض، وتبش لها السماء معاً على طريقة أبى تمام أيضاً فى رؤيته:

فتح تفتَّح أبواب السماء له   وتبرز الأرض فى أثوابها القشب

لتبدو عند شوقى:

تذكر الأرض ما لم تنس من زبد   كالمسك من جنبات السكب منسكب
حتى تعالى أذان الفتح فاتأدت   مشىَ المجلى إذا استولى على القصب

ثم يمتد به حسه التاريخى ليبين أكثر عمقاً فى تصوير صدى هذا النصر، فلم يشأ

أن يتوقف عند حدود الأرض، أو يتركها عامة الدلالة، بل جعلها أرضاً مسلمة، تلك التى أسعدها النصر فى كل أقاليم الدولة الإسلامية الممتدة عبر الأمصار الكبرى، حيث توحدت عقائدها فى ظل الدين الإسلامى ومنظومة القيم المثلى، ومن ثم فقد عمت بشاشة النصر ـ بهذا المعنى الدينى المبرر لذلك العموم:

وأرج الفتح إرجاء الجماز وكَمْ — قضى الليالى لم ينعم ولم يطب
وازّينت أمهات الشرق واستبقت — مهارجُ الفتح فى الموشية القُشب
هزت دمشق بنى أيوب فانتبهوا — يهنئون (بنى حمدان) فى حلب
ومسلمو الهند والهندوسُ فى جذل — ومسلمو مصرَ والأقباط فى طرَبِ

ثم نراه يتنبه وينبه إلى أسباب هذا التعدد، وطبائع روابطه التى تحكمه برباط دينى وشيج، سجله أبو تمام أساساً لما بين اليومين من تشابه:

إن كان بين صروف الدهر من رحم — موصولة أو ذمام غير منقضب:
فبين أيامك اللائى نصرت بها — وبين أيام "بدر" أقرب النسب

حيث استوقفه تقارب الأرحام الذى أتى به الإسلام من خلال الرابطة الروحية العميقة، وهو أيضاً ما يردده شوقى فى ختام لوحته:

ممالكٌ ضمها الإسلام فى رحم — وشيجة وحواها الشرق فى نسب

وضمن هذا الإطار من التشابه فى لغة الحرب، يتردد مشهد الصراع بين القائد المسلم وخصمه، وهو ما عرضه أبوتمام توزيعاً بين "المعتصم" و "تيوفيل" وإذا القائد التركى- عند شوقى- يصول ويجول أمام ضحالة خصمه وتدهشه محاولاته الهرب والفرار، وإذا القائد قد أغرى قومه بتلك الأمانى، على غرار ما صنعه تيوفيل من قبل:

تجاذباهم كما شاءا بمختلف — من الأمانى والأحلام مختلب

وإذا القائد التركى يتوحد مع جنده فى مشهد من مشاهد شجاعته، كما كان الأمر لدى المعتصم ـ أيضًا ـ وكما ظهر من قوة جيوشه وبأس جنده:

قذفــتهم بالــرياح الهــوج مــسرجة يحملـن أسـد الشرى فى البيض واليلب

وإذا هم يفرون كما كان فرار الروم من هول حريق عمورية، وقد سيطر الرعب بكل صوره على قلوبهم:

لمـا صــدعتَ جناحَــيْهم وقلــبهم طــاروا بأجــنحة شــتَّى مــن الــرعب
جــد الفــرار فألقــى كــل معــتقل قــناته وتخلــى كــل محــتقب

وكأن الشاعر لم ينس أن يسجل سعادته المتكررة بتكرار هذا المشهد أيضاً، وقد سجله مراراً منذ رأى فى قبح عمورية جمالاً، وقد اختلت لديه مقاييس الجمال والقبح من خلال واقع تلك المدينة، يقول شوقى:

يا حسن ما انسحبوا فى منطق عجب تدعـى الهـزيمة فـيه حـسن منـسحب

وكان لابد له - هنا - أن يذكر ثانية موقف القائد، حين يبدو أهلاً لمزيد من السخرية والتهكم، ودافعاً إلى التشفى:

لم يــدر قائــدهم لمــا أحطــتَ بــه أهبطْتَ من صُعد أم جئت من صبب
أخذتــه وهــو فــى تــدبير خطــته فلــم تــتم، وكانــت خطــة الهــرب
تلـك الفراسـخُ مـن سـهل ومـن جبل قــربت مــا كــان مــنها غــير مُقــترب

فلا شك أن قائد الترك - بهذا القياس - يستحق التهنئة من خلال مكانة هذا النصر، وهو نفس النطاق المدحى الذى ضاق فى القصيدة فى صورته المباشرة، وهو -أيضاً- ما رأيناه عند أبى تمام حين وزَّع اهتماماته بين عناصر متعددة، بدا معظمها بعيداً عن شخص ممدوحه، ابتداءً من تصويره الدوافع التى أدت إلى حتمية الخروج إلى الحرب، إلى لوحة المدينة المغزوة قبل الحرب وأثناءها وبعدها، إلى أحداث المدينة، وموقف جند الروم فيها، ثم موقف جند المسلمين، وأخيراً موقف الخليفة الذى يعد جزءاً بارزاً فى بناء لوحة فنية متكاملة، إذ لا يكاد الشاعر يخلو لهذا الجزء إلا فى نطاق محدد، يردده شوقى طارحاً من خلاله تلك التهنئة:

تحـــية أيهـــا الغـــازى وتهنـــئة　　بآيـــة الفـــتح تبقـــى آيـــة الحقـــب

وفيها - أيضًا - يعرج على تصوير جنده، ليكتمل لديه المشهد فيعطى كل ذى حق حقه:

الـــصابرين إذا حـــلَّ الـــبلاءُ بهـــم　　كالليـث عـض علـى نابَيْه فـى الـنوبَ
والجـــاهلين ســـيوف الهـــند ألـــسنهم　　والكاتـــبين بأطـــراف القـــنا الـــسلب

ثم يسند إلى الممدوح دوراً جديداً فى حسن اختياره لهم لأداء تلك المهمة العسيرة، فكانوا خير جند لخير قائد فى تحقيق مثل هذا النصر، ومن ثم كان ثناؤه عليهم ثناءً عليه فى الوقت ذاته :

بلـــوتهم فـــتحدَّث كـــم شـــددت بهـــم　　مـن مُضمرات، وكم عمرت من خرب
وكـــم ثلمـــتَ بهـــم مـــن معقـــل أشـــب　　وكـم هـزمت بهـم مـن جَحفـل لجب
وكـــم بنـــيت بهـــم مجـــداً فمـــا نبـــسوا　　فى الهدم ما ليس فى البنيان من صخب

ولعل هذه اللوحات الجزئية، وعديد الصور المتناثرة تكفى للكشف عن طبيعة المعارضة الصريحة التى رمى إليها شوقى فى نظم بائيته، فإن أردنا مزيداً من الإلمام بالمعارضة لديه فلنا أن نتأمل - أيضاً - ذلك الرصيد من الألفاظ المتبادلة بين القصيدتين، دون أن نرمى إلى رصدها إحصائياً، فعلى الأغلب منها ما نجده فى "الدم السرب، الصلب، لم تجب، والحسب، والصخب، والخطب، الكتب، القضب، الذهب، الشنب، الريب، السبب، منقلب، اللهب، الحطب، الكرب، الأشب، لم يصب، الرعب، من صبب، الهرب، قطب، عشب، الشهب، النصب، الحقب، السلب، خرب، لجب، صخب، عجب، لم يطب، القشب، فى طرب، فى نسب، مختضب، عن كثب...إلخ.

فلعل مثل هذا الرصيد اللفظى- بصرف النظر عن صيغ تراكيبه التصويرية- يسجل مدى حرص شوقى على معارضة هذه القصيدة بالذات، خاصة إذا أضفنا إليها حرصه على الألوان البديعية من رد الأعجاز على الصدور، وقد تزاحمت لديه

فى الأبيات ٣، ٧،٤، ١٧، ٣٩، ٥٢، وكذا ما حدث فيها سجله من تنافر الأضداد فى الأبيات ٢٩، ٣٣، ٤٢، ٥٣، ٦٤، إلى جانب ما وفره من حسن النسق، والتصريع فى البيت (٧٠)، مما يظل شاهداً على ذلك التتبع الدقيق الذى اصطنعه شوقى لعله يبارى أبا تمام فى عمق صنعته، وإذا هو يقتحم عليه أخصَّ ما عرف به من (تنافر الأضداد)، وغموض التصوير، وألوان البديع، فانتقى منه ما أحسن عرضه، وأجاد تصويره فى بائيته، وهو ما ظل أيضاً ينطق بدقه الصنعة الشعرية فى إطار معجم شوقى على مستوى التقرير والتصوير معاً، كما يظل شاهداً على التقاء الشاعرين إلى جانب ظهور التميز الفردى لكل منهما على درجة بائنة فى أساليب التناول، وطبيعة التصوير، ومستوى المعالجة، وتميُّز صيغ الأداء.

الباب الثانى

حول إبداع البحترى

الفصل الأول: حول السينية والإيوان

الفصل الثانى: فى سياق المعارضات

الفصل الأول
حول السينية والإيوان

هواجس النفس أمام (الإيوان) و(الزمن).

القصيدة والسياق العام.

الصورة: بين المصادر والمعطيات والحواس والتشكيل.

البعد التراثى العام والخاص.

محاور الصراع ومساقاته وأطرافه.

المساحة الزمنية، وتقاطعات الرؤية.

التقاطع فى المعجم اللفظى.

هواجس النفس أمام الإيوان والزمن

شاعر السينية هو الوليد بن عبدالله بن يحيى بن عبيد .. يكنى أبا عبادة، شاعر فاضل، حسن المذهب، نقى الكلام، مطبوع، ندر شعره فى فن الهجاء، وزعم ابنه أن سبب الندرة أن الموت حين جاء البحترى قال له : اجمع كل شيء قلته فى الهجاء، ففعل، فأمره بإحراقه خوفًا عليه من جريرته.

تشبه بأبى تمام فى بعض شعره، ونحا نحوه فى " البديع " الذى كان يستعمله، ورآه البحترى صاحبًا فيه وإمامًا، وقدمه على نفسه حين قال أن جيد أبى تمام خير من جيده، ورديئه خير من ردئ البحترى.

اعترف فى أكثر من رواية بتلمذته على أبى تمام الذى لقنه درسًا دقيقًا فى نظم الشعر، والاستطراد فيه، حتى أعجب به، وأشاد بفنه كما ورد عن البحترى فى بعض الروايات من أن أبا تمام قال له : بلغنى أن بنى حميد أعطوك مالاً جليلاً فيما مدحتهم به، فأنشدنى بعض ما قلته فيهم، فقال له : كم أعطوك، فقلت : كذا وكذا، فقال : ظلموك، والله ما وفوك حقك، فلم استكثرت ما دفعوه إليك ؟ والله لبيت منها خير مما أخذت، ثم أطرق قليلاً، ثم قال : لعمرى استكثرت ذلك، واستكثرت لك لما مات الناس، وذهب الكرام، وغاضت المكارم، فكسدت سوق الأدب، أنت والله يا بنى أمير الشعراء بعدى، فقمت فقبلت رأسه. وقلت له : والله لهذا القول أسر إلى قلبى، وأقوى لنفسى مما وصل إلىَّ من القوم.

وهى رواية تجتمع دلالاتها حول احترام البحترى لأستاذه، واعتزازه بشهادته له، واعترافه بطبيعة تلمذته عليه' وإن اختلف معه فى خطى المنهج الشعرى الذى

أخذ به نفسه، فكان زعيمًا لمدرسة المحافظين، فى مقابل أستاذية أبى تمام لمدرسة المجددين.

ومما يرويه صاحب الأغانى يظهر البحترى شديد البخل، ردئ المظهر، كثير الفخر بنفسه، إلى الحد الذى يصوره فيه أبو الفرج " أبغض الناس إنشادًا، يتشادق، ويتزاور فى مشيه مرة جانبًا، ومرة القهقرى، ويهز رأسه مرة، ومنكبيه أخرى، ويشير بكمه، ويقف عند كل بيت، ويقول : أحسنت والله، ثم يقبل على المستمعين فيقول : ما لكم لا تقولون أحسنت ؟ هذا والله ما لا يحسن أحد أن يقول مثله "(١).

نشأ الشاعر نشأة عربية خالصة، وكانت تلمذته ـ كما قلنا ـ على أستاذه أبى تمام، وإن كان خالفه فى مسلكه الفنى .. عاش معظم حياته شاعرًا للبلاط الرسمى مادحًا للخلفاء، وفى درس شعره ـ عامة ـ يمكن ملاحظة سعيه الدائب وراء التكسب والثراء، حيث جمع الثروة التى جعلته ـ كما يقول صاحب الأغانى ـ أيضًا ـ يسير فى موكب من عبيده منذ أصبح واحدًا من أصحاب الضياع.

وفى الوقفة الفنية عند بعض الشعر الذى كثر مع طول حياة الشاعر، يتبين لنا مدى حرصه على صناعة المزاوجة بين ما تركته فيه النشأة البدوية، وبين ما اكتسبه من صور الحضارة العباسية حين عاش فى بلاط الخلفاء، وإن كان القدماء قد صنفوه على رأس مدرسة المحافظين.

وفى دفاعنا عن فن المدح فى الشعر العربى نحاول ـ باستمرار ـ تبين طبيعة الخيوط النفسية الدقيقة التى يمكن أن تسجل شيئًا من شخصية المبدع، بالإضافة إلى تركيزها الأساسى على شخصية المتلقى، وهو الممدوح ـ بالطبع ـ وطبقًا لهذا المقياس نجد البحترى يعيش معظم حياته بعيدًا عن تعمق ذاته، أو تفهم أغوار واقعه النفسى، منذ بدا همه الأول إرضاء ممدوحيه، حتى إذا اقتضى ذلك منه إهانة نفسه،

---

(١) تراجع ترجمته وأخباره فى الأغانى، ١٢/ ٣٧ وما بعدها.

أو إراقة ماء وجهه على أعتاب ديار فريق منهم.

تتقدم السن بالشاعر المادح، ويتجاوز الثمانين من عمره، ويتخفَّف من صراعات الماضى، ويحس آلام المشيب، فيجتر أحزانه، وعندها يستيقظ من غفوته الطويلة، ليجد نفسه أمام واقع نفسى أليم، تسيطر عليه فيه الكآبة، ويدب فى نفسه الأسى، فراح يفكر فى الزمن، ويفكر - أيضًا - فى همومه الذاتية، ومحاولاً أن يكتشف لأحزانه "معادلاً موضوعيًا" يطمئن إلى صلاحيته لتصوير حقيقة تجربته، فوجد ضالته فى الأثر، حيث شهد له الزمان بالصمود طويلاً، كما شهد عليه بالانهيار والتدهور، وكأنما بلغ سن المشيب الذى أصابه، وعندئذ وقف البحترى يستبطن ذاته، ويسقط معاناته النفسية على "إيوان كسرى" دون حاجة إلى كسب رضا خليفة ما، أو حرص على تقليد شاعر من الأسلاف، أو من معاصريه، كما كان فى غير تلك القصيدة من ديوان شعره.

وقد أفسح "الإيوان" المجال لإفراغ التجربة الحزينة للبحترى، فهو مقر الأكاسرة "بالمدائن" عاصمة الفرس، وكان من عجائب الدنيا، ويقال إنه أنشئ بتعاون عدد من الملوك على بنائه، وهو يعرف الآن باسم "طاق كسرى" وقد دفع البحترى إليه بإنشاء السينية المشهورة التى قال فيها :

صنتُ نفسى عما يُدنِّس نفسي ... وترفَّعتُ عن جَداً كل جبْس
وتماسكتُ حين زعزعنى الدهـ ... ـرُ التماسًا منه لتَعْسى ونَكْسي
وكأن الزمان أصبح محمو ... لا هواه مع الأخسِّ الأخس
بُلَغٌ من صبابة العيش عندي ... طفَّفتْها الأيام تطفيفَ بخس
واشترائى العراقَ خُطَّةَ غَبْنٍ ... بعد بيعى الشآم بَيْعةَ وكس
لا تزُرنى مزاولا لاختباري ... بعد هذه البَلْوى فتنكر مَسِّي
وقديما عَهِدْتَنِى ذا هناتٍ ... أبيَّاتٍ على الدَّنيَّاتِ شُمْسِ
ولقد رابنى نُبُوُّ ابن عمي ... بعد لينٍ من جانبيهِ وأُنسِ
وإذا ما جفيتُ كنتُ جديرا ... أن أُرَى غير مصبح حيث أُمسى
حضرت رَحْلىَ الهموُم فوجَّهْـ ... ـتُ إلى أبيض المدائن عَنْسي
أتسلىَّ عن الحظوظ وآسَى ... لَمِحلٍّ من (آل ساسان) درس
ذكرتنيهمُ الخطوبُ التوالي ... ولقد تُذكر الخطوبُ وتُنسى
وهمُ خُافضون فى ظلِّ عالٍ ... مُشرفٍ يحسرُ العيونَ ويُخسِ
مُغْلَقٌ بابهُ على " جبل القَبْـ ... ـق " إلى دارتَى " خلاطٍ " و" مكْس"
حِلَلٌ لم تكن كأطْلال " سُعْدَى " ... فى قفار من البسابس مُلْس
ومساعٍ لولا المحاباةُ منى ... لم تُطِقْها مسعاةُ عَنْسٍ وَعَبْسِ
نقل الدهر عَهْدَهنَّ من الجِدَّ ... ة حتى غدَوْن أنضاءَ لُبْسْ

فكـأنّ " الجـرماز " مـن عـدم الأنـ ـــس وإخلاقــه بنـــيّةُ رَمْـــس

لــو تــراه علِمْــتَ أن الليالــي جعلــت فــيه مأتمــا بعــد عُــرْس

وهــو ينبـيك عــن عَجائــب قــوم لا يُــشابُ البــيان فــيهم بلَــبْس

فــإذا مــا رأيــت صــورة " أنطاكِــيَّـةَ " ارتعـت بـين " روم " وفـرس "

والمـــنايا مـــواثلٌ " وأنـــو شـــروانَ " يُزجى الصفوف تحت الدِّرَفْس

فى اخضرار من اللّباس على أصـفــرَ يختــال فــى صــبيغةِ وَرْس

وعـــراكُ الـــرجال بـــين يديــه فى خُفوت منهم وإغماض جَرْس

مــن مُــشيح يَهــوى بعامــل رُمْـح ومُلــيحٍ مــن الــسِّنان بتُــرس

تــصفُ العَــينُ أنهــمَ جِــد أحـيا ءٍ لهــم بيــنهُم إشــارةُ خُــرْس

يغتلــى فــيهم ارتيابِــى حتــىّ تتقـــراهُمُ يـــداىَ بلَمْـــس

قـــد ســـقانى ولم يُـــصَرِّد " أبـــو الغوث " على العَسْكَرَيْن شربة خِلْس

مـــن مُـــدَام تقـــولُها هـــى نجـــمٌ ضَـــوَّأَ اللـــيلَ أو مجاجـــةُ شَـــمْس

وتـــراها إذا أجـــدَّتْ ســـرورا وارتـــياحًا للـــشارب المُتحَـــسِّي

أُفْـرغَتْ فـى الـزجاج مـن كـل قلـب فهـــى محـــبوبةٌ إلى كـــل نفَـــس

وتـــوهمتُ أن كِـــسْرى " أبَـــرْويـز " مُعاطــى " والبلهَــبَذَ " أُنــسْى

حُلُــمٌ مُطْــبقٌ علــى الــشك عــيني أم أمــانٍ غــيرْن ظنــى وحدســي

وكـأن " الإيـوان " مـن عجـب الصنعـة جـوبٌ فـى جنْبِ أرعـنَ جِلْـس

يُتَظنَـــىَّ مـــن الكآبـــة إذ يـــبدو لعيْنـــى مـــصبح أو مُمَـــسِّى :

مُـزعَجًا بالفـراق عـن أُنْـس إلـف عـــزَّ أو مُـــرْهقًا بتطلـــيق عُـــرْس

عكـستْ حَظَّـه اللـيالى وبـات " المُـشترى " فـيه وهـو كـوكبُ نحس

فهـــو يُـــبْدى تجلُّـــدا وعلـــيه كلكـلٌ مـن كلاكـل الدَّهـر مُرسـى

مُشمخرٌّ تعلو له شرفاتٌ	رُفِعَتْ فى رؤوس "رَضْوى" و"قدْس"
ليس يُدرى أصنعُ إنس لجنٍّ	سكنوه أم صنعُ جنٍّ لإنس؟
غير أنى أراهُ يشهد أنْ لم	يكُ بانيه فى الملوك بنكسْ
فكأنى أرىَ المراتبَ والقومَ إذا	ما بلغتُ آخر حسّي
وكأن الوفود ضاحِين حَسرى	من وقوف خَلفَ الزحام وخُنسْ
وكأن القيان وسطَ المقاصـ	ـير يُرجِّعْنَ بين حُوٍّ ولُعْس
وكأن اللقاء أولَ من أمسٍ	ووشكَ الفراق أول أمس
وكأن الذى يريد اتباعًا	طامع فى لُحوقهم صُبحَ خِمْس
عَمرتْ للسرور دهرا فصارت	للتعزّى رِباعُهم والتأسّي
فلها أن أعينَها بدُموع	مُوقَفَاتٍ على الصبابة حُبْس
ذاك عندى وليست الدار داري	باقتراب منها ولا الجنس جنسي
غير نُعْمى لأهلها عند أهلي	غرسوا من زكائها خير غرس
أيَّدوا مُلكنا وشدُّوا قواه	بكماة تحت السَّنَوَّر حُمْس
وأعانوا على كتائبَ "أريا	ط" بطعن على النُّحُور ودَعْس
وأرانى من بَعْدُ أكلَفُ بالأشرا	ف طُرًّا من كل سِنْخ وأسّ

فمنذ بداية حواره النفسى، ومنذ صياغته لمطلعها تتكشف ملامح الذاتية العميقة فى دلالتها على نمط خاص من الصراع، على غير عادة البحترى فى معظم شعره، وإن كان قد آثر أن يأتى ببيت المطلع مباشر المعنى، خاليًا من التصوير الفنى، فهو يتحدث بضمير " المتكلم " ويقيد القول بالفعل الماضى فيؤكد ما زعمه عفة نفسه، ويستنكف أن يطلب من الآخرين عطاء، وهو يحاول مقاومة الدهر مهما اشتدت عليه ضغوطه، أو تعددت محاولاته لجلب التعاسة له، أو الوقوف منه موقف التحدى.

تبدو للبداية الذاتية ـ بهذا الشكل ـ مبرراتها الفنية والاجتماعية، فلم يكن البحترى ـ هنا ـ فى معرض المدح، ولا كان فى انتظار إعجاب الممدوح، أو كسب العطاء، بل جاءت وقفته أمام " إيوان كسرى " بمثابة لحظة تأمل استوقفه فيها سوء أحواله الخاصة فى صراعه مع الزمن عبر ظروف مشيبه ويأسه، وربما ارتدت تلك المباشرة إلى طبيعة الحالة النفسية الكئيبة للشاعر الذى لم يجد معها دافعًا إلى تعميق الصورة، بقدر ما بلور الجانب الأكبر منها فى معالجة اضطرابه وتمزقه حين حاول مقاومة الدهر، فأعمل إرادته ـ على ضحالتها ـ فلم ينتصر عليه، وهو أمر طبيعى حيث إن إعمال الإرادة شيء، وانتصارها على الدهر بالذات شيء آخر مختلف، ولذلك يصطدم الشاعر بالواقع الحقيقى، أو بالحقيقة المرة كما يعانيها، خاصة حين يقصد تصوير الحجم الطبيعى لإرادته التى لم تصمد إلا قليلاً، وكأنها تضطره اضطرارًا إلى التسليم والفرار، خاصة فى ذلك الجو الكئيب الذى سيطر عليه فيه الحزن والألم، وفى فراره رأى أن يعرج على الإيوان، إذ وجد فيه من الكآبة ما يتسق مع كآبته، ولذا حاول أن ينفذ من رحلته إلى أمرين :

أولهما : أن يجد العزاء بجانب الإيوان، حيث يضمن تجاوبه معه، نظرًا لما أحسه من تشابه بين واقعه النفسى وواقع الإيوان، وعندئذ تراه يُسقط ما يدور فى نفسه على ما وجده من أثار بقيت من الإيوان، عفا عليها الزمن، وأفنى أصحابها.

ثانيهما : أن يخلق لذاته الشاعرة فرصة للتصوير الفنى، لما يحويه ذلك "الإيوان" من صور وبقايا، وأن يمنح تلك الصور من طابع التعبير ما يشى بقدر من عزاء النفس، وتسلية الذات من خلال ما صوره من ذلك الأثر التاريخى العريق البالى.

وفى حديثه مع الزمن والحظوظ، تناول البحترى وسيلته فى رحلته، فصورها تقليدية تحمله إلى (مدائن كسرى)، إذ ربما ساعدته الناقة من خلال رحلته الطويلة فى أعماق الصحراء على نسيان شيء من همومه، ولعل تلك الرحلة تسهم فى تعزيته عن سوء حظه، حتى إذا وصل إلى الإيوان حاول استكمال هذا التسلى، ووجد ذلك

العزاء حين عايش ما تبقى هناك من ملك أكاسرة الفرس العظماء من خلال فصول التاريخ.

وحين ينتهى من مناجاة الدهر ـ أو بالأحرى ـ شكواه الأولى من الدهر، وتصوير موقفه منه من منطلق يأسه وحزنه، وفراره منه إليه، لا يبقى أمامه إلا التعزى الذى راح يصطنعه، ولذا ألح على تحديد الأسباب التاريخية التى شجعته على تلك الوقفة الطويلة التى أفزعته فيها رؤية الصور والأشباح والخيالات، وكأنها جميعًا تتحرك، وتنبض بالحياة. وحيالها اعتمد الشاعر على خياله وإعمال ذاكرته التاريخية، تلك التى أعادته إلى فضاءات الماضى البعيد، ليمزج أحداثه بخياله الخصب وأوهامه المفزعة فى الوقت ذاته.

وبدأ البحترى يصور المعالم الجزئية التى تسجل عظمة الفرس، وتعكس صورًا من مجدهم، وتضخم من شأن حضارتهم العمرانية فى صورة ما شيدوه من بنيان وفنون، ولعل أول ما لفت نظره هنا ـ وهو أمر غريب لأى شاعر عربى مطبوع، استمد ثقافته من التراث العربى وأسرف فى بداوته ـ تلك المقارنة التى عقدها بين إيوان كسرى وأطلال عرب البادية، الأمر الذى يذكرنا ـ أو يكاد ـ بالموقف الشعوبى الذى رأينا له أشباهًا فى شعر بشار وأبى نواس، ولكن المقارنة لديه ـ أى البحترى ـ لم تُطبع بطابع التبجح والقبح كما كانت الحال عند الشعوبيين، على ما فيها ـ أيضًا ـ من تقديرية وسطحية ومباشرة، حيث يبدو أن نفور البحترى من كل شيء فى حياته وكأنما جعله يفقد الأشياء معانيها الحقيقية، فلم يعد يأبه بما سبق أن اعتز به وعاش جزءًا من كيانه الفنى، أعنى تلك الأنماط المختلفة من المقدمات التقليدية التى انتشرت فى قصائده على مدار الديوان. وإذا هو ينتهى من تلك الصورة إلى عرض تأثير الدهر فى تلك الآثار، بعد أن أفناها كما أفنى أهلها، ليدخل من ذلك إلى تصوير حالته النفسية التى سبق أن صور موقف الدهر منها أيضًا، إذ جاء على تلك الآثار فلم يبال بكسرويتها أو عظمة أهلها، فأحالها من جدتها

وطرافتها، وآلت كل معالم الجمال فيها إلى بقايا بالية فقدت قيمتها وبقيت منها الدلالات. وكأن قصر كسرى قد تحول - نتيجة صراعه مع هذا الزمن الطويل - إلى مجرد قبر من القبور بعد طول الأنس الذى شهده زمنا، وما انتشر فيه من معالم تلك الحضارة المتقدمة الراقية، حيث انتهى كل شيء فيه إلى خراب، ولم يبق له من قرين سوى تلك القبور الصامتة التى لا تكاد تسمع منها صوتًا، ولا تحس فيها حركة.

ثم يتوج البحترى المشهد بعرض هذا الموقف الذى يحكيه لذاته على سبيل (التجريد الذهنى)، حيث يزعم أن من يراه يدرك أن الليالى أحالت أعراسه إلى مآتم، وهو بذلك ينسب كل همومه وهموم القصر - موضوع تصويره - إلى أحداث الليالى أو الزمن، وبذلك تنتهى عنده صورة الزمن إلى ذات النهج العدائى الذى يحمله كل منهما للآخر، أعنى الشاعر والزمن من ناحية، الإيوان والزمن من ناحية أخرى. وهو ما يتسق - بالضرورة - مع الطبيعة النوعية للعلاقة الحميمة التى جمعت أصلاً بين الشاعر والإيوان من خلال التوحُّد فى سياق التجربة فحسب.

وبريشة فنان أصيل انتقل البحترى إلى موقف آخر، رسم فيه صورة رائعة لذلك الماضى البعيد الذى عاشه الأكاسرة، حيث بقيت معالم الصور شواهد دالة على عظمتهم، تحكى بعضًا من حروبهم التى نالت شهرتها الخاصة فى مسار التاريخ. وهى صور تبعث - فى جملتها - شيئًا من الخوف والفزع فى النفوس، حين تقع عليها عينا المشاهد، وكان هذا من حظ البحترى الذى لم يعد يفهم شيئًا مما يدور حوله فى واقعه، ولم يكد يدرى أين هو ؟! هل هو يقف بين الروم أو الفرس ؟ أم أن الموقف قد يجسد تلك الصور المخيفة، حتى راح يتأمل الصورة المرسومة على جدار الإيوان، وقد برز فيها الموت، وهو يسير - على سبيل التشخيص - بين يدَى كسرى متجهًا إلى أعدائه، ويتقدم كسرى صفوف جيشه حاملاً راية قومه، لتظل مؤشرًا من مؤشرات مجد دولته وعظمة أكاسرتها.

وكأنى بالبحترى يعتمد على محاور خيالاته التصويرية، فيستخرج منها بعد ذلك

ألوانًا أخرى، يتجاوز فيها عنصر التشخيص، ليركز على عنصر اللون، ولينقل إلينا المشهد المرئى كاملاً، فيرينا الزى العسكرى الذى يرتديه كسرى فى ألوانه الموزعة بين الخضرة والصفرة، وهو يتقدم الصفوف، تملؤه أحاسيس العظمة وأبهة الملك .. ثم يركز على عنصر (الحركة) حين نسمع معه هذا الضجيج الذى تحدثه الأصوات المتداخلة ـ على تنوعها ـ فنكاد نسمع الصوت الخافت المتمثل فى أنين الأعداء وشكواهم من كثرة ما وقع بهم من ضربات سيوف كسرى، ومعها زحام تلك الأصوات مرتفعة الدوى، وهى تصدر عن ضربات السيوف ذاتها، وطعنات الرماح، نتيجة سرعة تبادلها فى ميدان القتال .. ومن الحركة إلى (الثبات) التصويرى يقف بنا البحترى عند مشهد جند كسرى، وهم يحمون أنفسهم بتلك الدروع القوية المتينة التى تؤكد قدرتهم على الدفاع عن أنفسهم، كما سبق أن أثبتوا تفوقهم فى الهجوم، ولعله صرف الصورة ـ فى هذا الجانب ـ إلى جند الروم، وقد هزموا، ولم يبق لهم من القتال إلا محاولة الدفاع عن أنفسهم بتلقى ضربات الفرس فحسب.

وعلى هذا تعددت الأبعاد الفنية للموقف الذى التقطه خيال البحترى، فأضفى عليه من إبداعه ما أنطق الصورة الشاخصة أمامه على هذا النسق، حتى وصل بالمشهد كله إلى أقصى درجات الفزع، لاسيما حين جمع بين الوهم وبين حقيقة الصورة المرئية، فتصور أن ما بها لم يكن إلا أشباحًا، أو هى كائنات حية متحركة، لا تكاد تنطق إلا بإشارات بينها خرساء، تثبت لها ذلك التمايز عن كائنات الحياة الحقيقية. ومن ثم بدأ البحترى يعى حقيقة الموقف. ويسجل اندماجه فيه وتفاعله معه، فأفاق ـ حينئذ ـ من سكرته، وقد أدرك أن الشك سيطر عليه، وتحكم فيه، حتى دفعه إلى محاولة تتبع أبعاد الصورة وحدودها بيديه. ثم انتقل من تلك المشاهد عائدًا إلى ذاته يستبطنها مرة أخرى ويستقرىء ما بداخلها، لعله يرسم صورًا جزئية لأحواله الخاصة. فبدأ يناجى ابنه (أبا الغوث) سائلاً إياه أن يسرع إليه بكؤوس الخمر، لعله يستطيع أن يختلس ـ فى غفلة يتمناها من الزمن ـ ذلك الشرب الذى

استطرد وأفاض فى تصويره، حتى نقل مجموعة من الملامح التراثية للخمر عند شعرائها القدامى، فإذا هى لامعة تنتشر أشعتها وبريقها، حتى بدت كوكبًا أضاء ظلمة الليل وكسر حدتها، أو كأنها أشعة شمس أشرقت، وانتشر بريقها ونورها. ولم يكتف بالوقوف عند تلك المشاهد الحسية للواقع الخمرى الذى تمثله، بقدر ما حاول أن يلم ببقية أطراف الصورة الخمرية، حيث صور تأثيرها فى نفوس شاربيها، فإذا بها تسكرهم حتى الثمالة، فتجلب لهم ما يحسونه من راحة النفس وسعادة اللحظة بما يجعلها دائمًا محببة إلى النفوس. وهنا يزداد حرصه على التخصيص حين يترك الصورة العامة للخمر على هذا النحو، ويعرض موقفه الذاتى منها حين يعيش معها ـ ومن خلالها ـ حلمًا سعيدًا من أحلام اليقظة، يتوهم فيه " كسرى " ينادمه، ويتخيل " البلهبذ " يطربه كما كان يطرب كسرى. ونتيجة إحساسه بعذوبة الحلم وروعته، يود لو لم ينته فيطبق عينيه عليه، متمنيًا الاحتفاظ به، وسائلا تلك الأمانى أن تستمر فى مداعبته، لعلها تخرجه من واقعه النفسى الأليم، أو تتيح له فرصة الهروب إلى عالم ذلك الحلم الرقيق.

ولا ينبغى مع هذا أن ننسى أن البحترى يعيش واقعًا نفسيًا، فيه ما فيه من صور الاضطراب ومبررات الاستسلام، فسرعان ما يصدمه الواقع الجديد، حين تلح عليه ظروفه النفسية الكئيبة، فيعود إلى الإيوان مدققًا متأملاً، ملتمسًا بذلك معادلاً موضوعيًا، يمكن أن يسقط عليه واقعه النفسى، فإذا الإيوان كله ـ على ضخامته وعظمته ـ لا يتجاوز حفرة صغيرة فى أحضان جبل ضخم مخيف، ومع هذا فهو يؤكد عظمة أصحابه الذين استطاعوا تشييده فى زحام هذا العالم المفزع، كما يكشف دقة الصنعة وروعة الإبداع، وما يشهد به ذلك كله من عظمة أصحابه ممن بنوه أو سكنوه سواء بسواء.

وهنا يحدث رد الفعل الطبيعى فى نفس الشاعر، حين يعود إلى ما سبق وما ذهب بتلك العظمة، ويُشهدها ـ من باب السخط عليها ـ على ما وقع به من تعاسة وكآبة

وحزن، مستغلاً فى ذلك ما سبقه إليه أسلافه فى حالة التشاؤم أو التفاؤل، فرأى كوكب السعد الذى تفاءل به غيره وقد انقلب إلى كوكب نحس فى مصير هذا الإيوان بالذات، ولذلك تعود به الذكرى مرة أخرى إلى الماضى السحيق، محاولاً من خلاله أن يتلمس ما كان من حال الإيوان منذ كان يناهض جبال " رضوى " و"قدس" فى ارتفاعه وعلوه الشاهق. ثم تشتد حيرته النفسية كما اشتدت حيرة كل من رآه فى هذا التاريخ، حتى لم يعد يدرك ـ على وجه التحديد ـ هل هو صنعة جن سكنها الإنس ؟ أم أن الإنس قد تجاوزوا قدرات البشر فبنوه بقدرات خارقة وسكنه الجن ؟ هو موقف يكشف مزيدًا من إعجاب البحترى، مع تصوير شدة دهشته حين تغيرت أمامه الحقائق، واضطربت أبعاد الرؤى واختلطت خطوط الصور، فلم يعد قادرًا على تبيُّن الحقيقة الجوهرية، وإلا ما استطاع أن يلج إلى تصويره هنا .. لعلها العودة إلى الماضى مرة أخرى حيث يكشف عظمة أصحاب الإيوان من الأكاسرة، وكيف أحس الناس جميعًا مكانتهم، يوم أن جاءتهم الوفود حسرى، وتزاحمت على ديارهم الرعية، بينما شغل عنهم كسرى بما ملأ حياته من ترف العيش، ولهو الدنيا، وما تهيأ له من وسائل الطرب والغناء وسط قصوره الفخمة الشامخة. ولا تخفى ـ فى أعماق هذه الصور ـ فتنة البحترى بمعالم الحضارة الفارسية، مما انعكس ـ بوضوح شديد ـ فى المقارنة التى عقدها بين البداوة والحضارة، أو فى تلك الصور التى جعلها خالصة للحضارة، أو استمد موادها من واقع صور الإيوان، منذ راح يوجه ناقته إلى " أبيض المدائن "، وهو بصدد التسلى عن الحظوظ بمشاهدة ما درس من قصور آل ساسان، ولم يكن هذا الدرس وذلك الامحاء، ولا تلك الناقة إلا فضاءات بدوية محضة، ولم يكن أبيض المدائن، ولا قصور آل ساسان، إلا أصداء لمعطيات البيئة الحضارية التى أقبل البحترى على تصويرها، معجبًا بها، مفتونًا بمعالمها، وهو على طرف نقيض من تلك الأطلال، والقفار، والبسابس الملس، وبنية الرمس التى جاءت عنده عرضًا، فظلت فى جوهرها جزءًا من مظاهر البداوة، ساعدته على تصوير ما فى أعماق ذاته من حزن وكآبة وإحساس متضخم بالضياع والانهزام.

الصورة: بين المصادر والمعطيات والحواس والتشكيل

(أ)

ومن الواضح أن البحترى اعتمد العناصر التصويرية التشخيصية أساسًا فى طرحه، حيث أجاد فى عرض الموقف من خلالها، منذ أضفى على الصورة ما سبق أن عرضنا له من عناصر حركية، وسمعية، وبصرية، ولونية، سواء فى حركة كسرى وجنده، أو فى ألوان زيّه الحربى، أو حركات الدفاع والهجوم التى يقوم بها جنده. أو ما يقوم به جند الروم ـ أيضًا ـ من منطلق الدفاع عن أنفسهم، ثم حقيقة تلك الصورة المتوهمة التى عاشت فى خيال البحترى فأفزعته وروعته، وكأنها حُفرت فى ذاكرته، أو احتوت منه كل حواسه.

هنا تتضح قدرة الشاعر على إعمال خياله، حين راح يجمع بين إملاءات البداوة وأصداء الحضارة، ليخلق منها جميعًا تلك الصور التى بهرته، حث يندهش معه المتلقى حين تنطق فيها الجمادات أو تكاد، وهى ـ فى جملتها ـ إنما تصدر عن واقع قديم، لم يستطع البحترى الإفلات من هيمنته، وعن واقع نفسى مأزوم لم يشأ إلا أن يتوقف أمامه بهذا الصدق وذلك العمق.

من خلال ذلك كله تظهر الأحوال الفردية الخاصة التى عاشها البحترى، واستعان على تصويرها بالموروث القديم، وصور من الواقع الجديد، فلم تكن صورة الخمر إلا تقليدًا للقدماء، أو مجاراة للمحدثين، ليظل تأثيرها فى نفسه بمثابة صورة خاصة، ربما ساعدته على استكمال حلم اليقظة الذى أسعده حين عاش بين يدى كسرى شاربًا، وأمام البلهبذ مستمعًا ومنتشيًا.

وعلى هذا جمع البحترى أبعاد أحواله الخاصة حين عرض واقعه النفسى الحائر، ذلك الذى انطلق منه فى القصيدة منذ تبلورت فى تلك الوحدة النفسية، وسيطرت عليها، وربطت موضوعاتها، فحدث التوافق المستهدف بين الشاعر والإيوان، ووردت القصيدة متكاملة فى تسلسل صورها وتلاحمها، وتفاعلها، لترسم فى النهاية مشهدَيْن يكمل كل منهما الآخر، المشهد النفسى الذى تردَّى فيه الشاعر ضحية صراعات نفسية بين الواقع والوهم، والمشهد الحسى الموضوعى الذى امتزج بالأول، حين أسقط عليه كل ما استطاع من مشاعره وانفعالاته.

وكان من الطبيعى أن يستعين البحترى بمعطيات البادية بين لفظ وصورة، فهو ابن تلك البادية - كما رأينا - فى طبيعة النشأة ومؤثراتها، فجاء صدوره عنها أمرًا مقبولاً ومبررًا، حاول أن يستكمله بعناصر أخرى حضارية ساعدته على استعراض تفاصيل واقعه النفسى، حيث استعان بشيء من الصنعة اللفظية من جناس وطباق وغيرها، مما وظفه فى خدمة المعنى والموسيقى والصورة، ويبدو أنه أجاد هنا اختيار حرف الروى من السين المكسورة التى تعطينا تلك الموسيقى الشجية الحزينة، حيث تتناغم مع الجو النفسى للشاعر، وتعيش معه، فتكشف طبيعة تجربته اليائسة، وتتسق مع أبعادها وجوهرها.

وفى القصيدة - عامة - يكاد البحترى يتخلص - على غير عادته - من تلك اللهجة الخطابية التى سيطرت على قصائده، بما فيها من جلبة وضجيج، حتى تحول الحديث عنده إلى همس حزين يبثه من خلال الشكوى، ويبوح بها بهذه الصراحة لعله يتخفف من بعض آلامها وتداعياتها الثقيلة.

ولا تخفى صنعته أيضًا حين احتوتها تلك الإيقاعات الداخلية التى ازدحمت بها الأبيات من خلال الحروف المتشابهة، أو التكرار اللفظى الذى يخدم الموسيقى أيضًا، مما يزيد من دلالة إيقاعها. ولعل النقاد لم يخطئوا حكمهم للبحترى حين قال بعضهم إن " أبا تمام والمتنبى حكيمان والشاعر البحترى " وحين قال بعضهم إن البحترى " أراد أن يشعر فغنى ".

(ب)

وقد وقف البحترى فى لوحاته المتنوعة يستبطن ذاته، ويحكى مكنونها، ويستقرئ تاريخها، ويحاول أن يسقط من خلالها انفعالاته بصدق، ولم يكن فى هذا الموقف بعيدًا عن استدعاء التراث الشعرى الممتد وقد تعمق نفسه، حتى ملأ عليه ذاكرته، وداعبت صوره خياله، فلم يستنكف من تكرار بعض من تلك الصور، أو ـ بمعنى أدق ـ من الإفادة منها كلما سنحت له خاطرة تصويرية، وكأنه يطبق بذلك نظرية أستاذه أبى تمام حين نصحه بأن يحفظ من شعر العرب عشرة آلاف بيت ثم ينساها، فإذا ما انطلق ناظمًا تجاربه بعد ذلك كان له أن يستلهم من ذلك الكم الضخم ما لم يعمد إليه قصدًا، بقدر ما يفرضه عليه الموقف وطبيعة التجربة، مما يزيد تصويرها صدقًا ودقة أداء.

ومع بعض الملامح التصويرية فى السينية قد نلمح بعضًا من هذا التشابه الذى جرَّ البحترى إلى ما رسخ فى ذهنه من صور يرتد مصدرها إلى ديوان الشعر العربى القديم، على نحو مما صوره من عزة نفسه، ورفضه أن يستضاف لدى البخلاء من القوم، أو أن يعيش قليلاً بينهم، بل يبدو سريع الحركة تجاوزًا لمنطقة الظل، وهو ما تبدو ملامحه منتشرة فى قول كعب بن زهير، وإن كانت الصورة هنا مطروحة على المستوى الغزلى والحكمى معًا :

إذا مــا خلــيلٌ لم يــصلك فــلا تقــمْ   بتلعــته واعمــد لآخــر واصــل(١)

---

(١) ديوان كعب، ٩٢.

وربما رصد الأخطل صورة من هذا النمط على المستوى "الاجتماعي" فى قوله :

إنــى أديــم لــذى الـصفاء مودتــى ... وإذا تغــيــر كـــنت ذا ألـــوان
وأصـدُّ عـن صـرْم الـصديق تكـرما ... حيـنًا ومـا دهـرى لـه بَهـوَانِ[1]

وهو أيضًا قريب من رفض (التبعية) فى دائرة الذل أو الهوان، على نحو ما رفضه القطامى فى قوله.

وآنـــف أن يكـــونَ أخـــى تبـــيعًا ... لــدى يَمَــن وقــد قهـرت نـزار[2]

وكذلك تجلَّت فلسفة الحياة الاجتماعية والغزلية كما رصدها الأحوص فى قوله :

وإنـــى للمــــودة ذو حفــــاظ ... أواصــل مــن يهــشُّ إلى وصــالي
وأقطــع حــبلَ ذى قلــق كــذوب ... ســريع فــى الخطــوب إلى انــتقال[3]

حيث يبدو البحترى - بمثل هذا القياس - شديد الإعجاب بمسلكه، عظيم الحرص على تصوير عزة نفسه، ورفض الاستكانة، ألم تكن القصيدة كلها حوارًا حول صورته النفسية التى تعانقت من حولها كل الصور، بل لعله وجد متعته فى تكرار مسلك أستاذه حين ردد الموقف قريبًا من قوله من قصيدة له :

وأصـرف وجهـى عـن بـلاد غـدا بهـا ... لــسانى مــشكولاً وقلبــى مقفــلاً
وجــدّ بهــا قــوم ســواى فـصادفوا ... بهـا الـصنع أعـشى والـزمان مغفّـلاً[4]

وحين يرصد البحترى طبيعة صراعه مع الزمن، أو يحكى موقفه العدائى منه

---

(١) ديوان الأخطل، ١/ ٢٣٠.
(٢) ديوان القطامى، ١٤٧.
(٣) ديوان الأحوص، ١٨٦.
(٤) ديوان أبى تمام، ٣/ ١٠٥.

يبدو امتدادًا طبيعيًا للشعراء من قبله وفى عصره، بل لعله بدا قريبًا من ذلك العداء المباشر الذى صوره الأحوص بينه وبين الزمن حين انطلق قائلاً:

وأولـع بـى صـرفُ الـزمان وعطفُـه ... وأى هـوىً يبقـى علـى حـدث الدهـر
تعـزَّ فـإن الدهـر يجـرح فـى الـصّفا ... ويقـدح بالعصْرَين فى الجبل الوَعْر[(1)]

أو قيس لبنى فى قوله :

وقلـت كـذاك الدهـر مـازال فاجعـا ... صدقت! وهـل شيء بباق على الدهر[(2)]

ولعـل عـداوة الـدهـر لـدى البحترى بدت قرينًا لعداوة الوشاة لدى الغزلين من جمهور الشعراء: ألم تكن العـداوة حـدًا فـاصـلاً تحول دون تحقيق الأمنية لدى أى منهم!! يقول قيس لبنى جامعًا بين الواشى والـدهـر مـن منـطق الكـره والعداوة :

سـعى الدهـر والواشـون بينـى وبيـنها ... فقُطـع حـبلُ الوصـل وهـو وثـيق[(3)]

ثم يعلن البحترى بغضه لموقفَيْن فى حياته :

أولهما :ما قد يفرض عليه من ذل أو هوان حيث لا يقبله ـ تحت أى ظرف ـ فيعلن حكمته قائلاً :

وأحـبُّ أوطـان الـبلاد إلى الفتـى ... أرض يُـنال بهـا كـريم المَطْلَـب

وثانيهما : ما قد يفرض عليه من ممالأة البخلاء، أو التعامل معهم، فهو يرفض ذلك تمامًا على نحو مما صوره قول الأخطل من قبله :

---

(1) ديوان الأحوص، ١٣٧.
(2) ديوان مجنون ليلى، ١٠.
(3) ديوان قيس لبنى، ١٣١.

ومترعـــة كـــأن الـــورد فـــيها | كـــواكب لـــيلة فقـــدت غمامـــا
سـقيتُ بهـا عمـارة أو سـقاني | إذا مـا الجـبس عـن ضـيفَيْه نامـا[1]

وعلى نحو ما تخيله البحترى من إطباق عينيه على الحلم الذى استعذبه، ولم يرج أن يفيق منه، نجد نظيرًا له عند مجنون ليلى فى قوله :

تخبرنـــى الأحـــلامُ أنـــى أراكِ | فيالـيت أحـلامَ المـنام يقـينُ[2]

(١) ديوان الأخطل، ٢/ ٥٥٩.
(٢) ديوان مجنون ليلى، ٦٠.

(جـ)

وتكشف القصيدة ـ فى مجملها ـ واللوحة ـ فى تفاصيلها ـ عن الطبيعة النوعية لسيطرة الموقف على وجدان الشاعر بكل أبعاده، بدليل تلك الانطلاقة الحسية الشاملة التى يندفع منها تصويره لمشاهد الحاضر مقرونة بذكريات الماضى، لاسيما حين يستوقفه منها المشهد الحربى الذى تحكيه لوحة (أنطاكية)، فإذا بالعنصر اللونى يغلب عليه انطلاقًا من إعمال حاسة البصر، والتركيز على العناصر المرئية فى الصورة من خلال الزى العسكرى لكسرى فارس (٢٤)، ثم الانتقال إلى المستوى السمعى منها من خلال أصوات الأنين، أو الاستسلام لدى جند الروم (٢٥)، ثم زحام ذلك المشهد الحركى الذى تحكيه الصورة بين مدافع ومهاجم من الجند، مع التركيز على تصوير سلاح كل فريق وطريقة أدائه (٢٦)، ثم عودة إلى المشهدين البصرى والسمعى، واصطناع اللقاء المفزع بينهما من خلال إشارة الخرس (٢٧)، ثم استجماع لجميع الحواس التى يتوِّجها بحاسة اللمس حين يتتبع بيديه معالم الصورة، وكأنه يريد أن يفصل فى المسألة : هل هى واقع أم مجرد خيال فحسب ؟! (٢٨).

وخروجًا من أزمته وحيرته وساحة قلقه يحاول تجاوز الموقف عن طريق المشهد الخمرى الذى يميت من خلاله كل تلك الحواس، لعله يعيش واقعًا آخر تهيئه له الخمر فى نشوة سكر ربما تنجيه من أهوال ما يرى ويسمع ويحس، وعندئذ تتعدد صور الحوار وصيغه بين جمع المثلَيْن فى الحلم والأمنية، ثم الظن والحدس (٣٤) مع محاولة دائبة لاستيعاب الزمن مهما تعددت جوانبه، وتباعدت فتراته، فهى محاولة لاختزاله، أو تغييب الذات عن معايشة الحقيقة المؤلمة، أو حتى تغييب الحقيقة ذاتها

إذا ما أمكنه ذلك، ومن ثم يأتى حديث الخمر بمثابة ترجمة فعلية لموقف نفسى مضطرب عاشه الشاعر حائرًا ممزقًا بين اليقين والشك، أو الحقيقة والخيال، أو الوهم والواقع، فلعله من خلال الخمرية ينجح فى تجاوز المحنة الأليمة التى ساقها إليه قدره على حد تصويره.

ولكن الأمنية لا تتحقق، بل سرعان ما تتحطم على صخرة الحقيقة، وأمام أهوال الواقع الكئيب، وهنا يسيطر عليه ـ تصويرًا ـ نسبية الأشياء إذا ما قيست بقوى الطبيعة ورموز انتصارها (٣٥)، وإن حاول الشاعر تغطية الموقف بها عرضه من مظاهر الحضارة المادية، ولكنها تظل قاصرة قصورًا شديدًا أمام تكثيف لوحة الزمن بأبعادها المتكررة (٣٦-٤٠).

ومع استمرار حرصه على كسر حاجز الزمن من خلال إعمال ذاكرته بكل فعالياتها يعمد الشاعر إلى ضروب من هذا الاختزال اللغوى الذى يستجمع فيه ملامح حيرته، أو يستند فيه إلى التكرار اللفظى المتعمد (٤٣)، وبعده مباشرة يختصر النتيجة التى تحكمه عبر رحلة الأحزان التى عاشها، وخبر الطريق إليها(٤٤).

وبدا واضحًا حرصه الشديد فى تصوير رحلة العودة المكررة إلى الماضى، وكأنها فى كل مرة تعكس جانبًا إضافيًا من جوانب خوفه وتردده وحذره، وعندئذ يعود إلى استجماع حواسه فى إطار من تفريغ ما أجمله من لوحة الماضى الكسروى، تلك التى عرضها فى البيت (٤٥) ثم فصل أركانها فى الأبيات (٤٦-٥٠) وفيها يعود إلى التدرج بين المشهد البصرى (٤٦) ثم الصوتى (٤٧)، ثم الحس العام (٤٨)، ثم منطق التحدى المطلق (٤٩) ثم عودة إلى طرح الحس العام فى البيت (٥٠).

وكأنه يصل بعد هذا الاستطراد وذلك العمق التصويرى إلى الإنذار بختام رحلته الكئيبة من خلال ما يطرحه من تعادلية الرؤية بين البكاء والانصراف عن منطق تقليدية الباكى (٥١)، وعندئذ قد يعمد إلى التبرير النفسى للموقف بتبرئة نفسه من شبهة حس الشعوبى (٥٢) وهو ما يدعمه بتصوير أسباب اندفاعه إلى

أصحاب الإيوان انطلاقًا من الواقعين النفسى والتاريخى معًا (٥٣)، وعندها يستوقفه انتقاء الحسنات من قلب التاريخ (٥٤)، وهو ما ينتهى فيه إلى إطلاق الحكمة التى تفرض نفسها مع حوار الختام، وربما عكست بذلك الصورة المثالية التى كان يجب أن تسود مدائحه، والتى ربما افتقدها كثيرًا إلا فى هذه السينية المشهورة.

ولعل تكرار الصور والإفادة منها ـ على هذا النحو وأشباهه ـ هو ما ينطبق على التصور العام لدى الشاعر، حتى فى المرحلة السابقة من حياته، يوم حاول صياغة فهمه لوظيفة المدح فى قوله لممدوحه :

وأرى الـــناسَ مجمعـــين علـــى فـــضـ ـــلـــك مـــا بـــين ســـيدٍ ومـــسودِ

وإن كان يسير فيه ـ أيضًا ـ على نهج أستاذه أبى تمام فى قوله :

لمـــا كـــرمت نطقـــت فـــيك بمـــنطق حـــقٍّ فلـــم أظلـــم ولم أتحـــرَّب

البُعد التراثى العام والخاص

وعلى مستوى محتوى القصيدة كلها لا نستطيع الزعم بأن البحترى قد قصد بها إلى معارضة فنية صريحة لقصيدة قديمة سُبق إليها، ولكن الإشارة تبدو ضرورية إلى ما قد يبدو من تشابه بينها وبين إحدى القصائد التى تلقاها من لدُن شعراء الجاهلية، فهل كانت الصور قائمة فى ذهن البحترى على نهجها، لأنه اطلع عليها بالفعل ووعاها، أم أن القضية لا تتجاوز توارد الخواطر وتشابه الأفكار، مما أدى إلى التقاء المعانى وتقارب الصور، ولاسيما أن التشابه بين القصيدتين لم يرد من خلال الشكل الفنى، بقدر ما ورد من خلال الصور وبعض المعانى والسياقات اللفظية التى قد يحسن عرضها هنا لزيادة التعرف على الأبعاد الفنية التى ترصدها كلتا القصيدتين، يقول الأسود بن يعفر النهشلى[1].

نـــام الخلـــىُّ ومـــا أحـــسُّ رقـــادي ... والهـــمُّ محتـــضرٌ لـــدىَّ وَسَـــادي
مـــن غـــير مـــا ســـقم ولكـــن شـــفَّنى ... هـــمٌّ أراه وقـــد أصـــاب فـــؤادي
ومـــن الحـــوادث لا أبَـــا لَـــكَ أنـــني ... ضَـــرَبت علـــىَّ الأرضُ بالأسْـــداد
لا أهـــتدى فـــيها لمَوْضـــع تلعـــة ... بـــين العـــراق وبـــين أرض مـــراد
ولقـــد علمـــت ســـوى الـــذى نـــبأتِني ... أن الـــسبيل ســـبيلُ ذى الأعـــواد
إن المنـــية والحـــتوف كلاهمـــا ... يوفـــى المخـــارم يـــرقبان ســـوادي

---

(١) ديوان المفضليات، ص

لن يرضيا منى وفاءَ رهينة — من دون نفسى طارفى وتلادي
ماذا أُؤمِّل بعد آل مُحَرِّق — تركوا منازلهم وبعد إياد ؟
أهل الخورنق والسدير وبارقٍ — والقصر ذى الشُرفات من سنداد
أرضًا تخيرَّها لطيب مقيلها — كعبُ بنُ مامةَ وابنُ أمِّ دؤاد
جرت الرياحُ على محلِّ ديارهم — فكأنما كانوا على ميعاد
ولقد غُنوا فيها بأنعم عيشة — فى ظل مُلْك ثابتِ الأوتادِ
نزلوُا بأنقرةٍ يسيل عليهمُ — ماءُ الفرات يجئُ من أطواد
فإذا النعيمُ وكل ما يُلْهى به — يومًا يصيرُ إلى بلىً ونفاد
فى آل غرْف لو بغيتَ لى الأسىَ — لوجدت منهم أسوة العُدَّاد
ما بعد زيد فى فتاةٍ فُرِّقوا — قتلا وفَنْيًا بعد حسن تآدى
فتخيَّرا الأرض الفضاء لعزِّهم — ويزيد رافدهم على الرفَّاد
إما ترينى قد بليتُ وغاضني — ما نيل من بصرى ومن أجْلادي
فلقد أروحُ على التجار مُرَجَّلاً — مَذِلا بمالى لَينًّاً أجيادي
ولقد لهوتُ وللشباب لذاذةٌ — بسلافة مُزجت بماء غوادي
من خمر ذى نطف أغنَّ مُنَطَّق — وافى به لدراهم الإسجاد
يسعى بها ذو تَوْمتين مشمر — قنأت أنامله من الفرصاد
والبيض تمشى كالبدور وكالدُّمى — ونواعم يمشين بالأرفاد
والبيض يرمين القلوب كأنها — أُدْحِيُّ بين صريمة وجماد
ينطقن معروفًا وهن نواعمٌ — بيض الوجوه رقيقة الأكباد
ينطقن مخفوضَ الحديث تهامُسًا — فبلغنَ ما حُوِّلن غير تنادي
ولقد غدَوْتُ لعازب متناذر — أحوى المذانب مؤنق الرواد

جــــادت ســـــواريه وآزر نبـــــته | نُـــتَفًا مــــن الـــصفراء والـــزباد
بالجـــو فالأمــــرات حـــول مغامـــر | فبـــضارج فقـــصيمة الطـــراد
بمـــشمر عَـــتِدٍ جهيـــزٍ شـــدُّه | قـــيد الأوابـــد والـــرهان جـــوادِ
يـــشوى لـــنا الـــوخد المُـــدل بحـــضره | بـــشريج بـــين الـــشدِّ والإيـــراد
ولقـــد تلـــوت الظاعـــنين بجـــسرة | أُجُـــدٍ مهاجـــرةِ الـــسقاب جمـــاد
عيرانـــة ســـدَّ الـــربيع خـــصاصها | مـــا يـــستبينُ بهـــا مقـــيلُ قُـــرادِ
فـــإذا وذلـــك لا مهـــاة لذكـــره | والدهـــر يُعقـــبُ صـــالحًا بفـــساد

حيث لا يخفى ما بين الواقع النفسى لكلا الشاعرين من أوجه التشابه وملامح الالتقاء، حيث تكاد المحاور التصويرية تلتقى وتتفق، تبعًا لاتفاق طبيعة التجربة التى دارت حول ماضٍ يكثر كل منهما البكاء عليه، وبين حاضر يضيق به إذا قورن بنعيم الماضى وطبيعة العيش فيه، حيث يبدو التخاذل إزاء تجربة الشيب قاسمًا مشتركًا مطروحًا بينهما.

وفى مقابل تلك المواقف النفسية تكاد المعادِلات الموضوعية تتشابه، ذلك أن إيوان كسرى الذى اتخذ منه البحترى (معادله) يعد أثرًا فارسيًا عريقًا جار عليه الدهر - أيامه ولياليه - حتى حطمه وهدمه، مما يجعله شبيهًا بآثار آل محرق من إياد. وهو ما صوَّره الأسود من معالم قصورهم، أو ما تبقى منها فى الخورنق والسدير وغيرهما.

ذلك أن مشهد الخراب يظل مسيطرًا على كل من الشاعرَيْن، متسقًا مع الحالة النفسية له، لعله يسقط من خلاله الأبعاد الكئيبة للتجربة، وهو ما اتسع عنه الحديث والتصوير فى القصيدتين : فى لوحة الشيب وما يصحبها من بلورة هموم الشاعر حين تجتمع عليه، فيذكر من ماضى شبابه نعيم الحياة وترفها، وتشغله منها تفاصيل الصور التى سرعان ما يعقد بينها الآصرة وبين آلام حاضره، ويعكس ما يشيع فيه من متاعب الشيخوخة التى يعانيها ويضيق بها إلى مدى بعيد.

وإذا بكلا الشاعرَيْن قد اتخذ من المقدمة مشجبًا يعلق عليه همومه وآلامه، حيث راح يصب من خلاله غضبه على الزمن، مصورًا ذلك العداء الذى يحكم علاقته به فى المقدمة، أو فى غيرها من أبيات تناثرت فى زحام جزئيات موضوع القصيدة.

ثم تبقى لوحات الوصف مكررة بين الشاعرَيْن أيضًا، حيث يتخللها تصوير الخمر كمسلك هروبى، يتمنى كلاهما أن يتجاوز به حاضره، وأن يعود عبر حواجز الزمن إلى الماضى، بما شهده من حيوية الشباب ورونق أيامه.

وكلاهما يستوقفه مشهد الرحيل، حتى راح يصوره فى قصيدته من منطق الحزن والكآبة، فما كان الرحيل عند كل منهما إلا إيذانًا بمزيد من الاكتئاب والتشاؤم، وهو رحيل لا يجد فيه الشاعر رفقة إلا همومه التى تكاد تزاحمه على ظهر ناقته، إذا استعرنا الصورة التى رسمها البحترى نفسه.

وعلى أساس من هذا التصور يمكن الزعم أن ثمة رصيدًا تراثيًا لسينية البحترى ربما يكشفه لقاء الحالة النفسية التى عاشها مع نظيرتها لدى الأسود بن يعفر، حيث بدت الصور متشابهة عبر القصيدتين إلى مدى بعيد، دون أن يعنى ذلك أن نزعم بأن ثمة حرصًا على مقاصد المعارضة الشعرية، فهى لا أساس لها - هنا - على مستوى الشكل، بل يظل الأساس الذى لا يقبل طويل جدل أن صورًا كثيرة قد اتفقت بين القصيدتَيْن بكل ما تدل عليه تلك الصور من مواقف نفسية ربما تشى بهذا التشابه وتؤكده، ثم تظل علامة دالة على تأثر المتأخر بالمتقدم، كما تبقى مؤشرًا من مؤشرات التوحُّد النفسى عبر تلك التجارب المتشابهة حين يحكيها الشاعر فى أى من عصور الحركة الأدبية.

ويدور ثالوث الصراع على مدار أبيات القصيدة حول الذات ـ الدهر ـ الإيوان، ومنها يتضح كيف تحول الدهر إلى (قاسم مشترك) يلح الشاعر على التعرُّض له وتصويره، ثم يعمد إلى تكثيف الصور حوله حين تتوالى جزئياتها، ثم يكتمل إطارها مرة فى المقدمة حين صور صراعه مع الدهر (٢، ٣، ٥)، وهو ما عاد إليه ـ استطرادًا ـ حين استوقفه الشبيه، أو استبد به النظير من خلال واقع الإيوان أمام الدهـر أيضًا (٣٧، ٣٨، ٣٩).

وبين المشهدَيْن نراه يُخرج بدقة مشهدًا من الصراع بين الذات والإيوان فى صورة من صور التوحد أمام قسوة الدهر وعنفه على النحو الذى احتوته الأبيات (١١، ١٢، ١٣).

وعندئذ تبدو القسمة عادلة بين هذا الثالوث متصارع الأطراف بما يشى بحالة الشاعر الكئيبة، فإذا بالذات تعلن عن نفسها فى البداية، ثم يعلن الإيوان عن نفسه عبر مشاهد الماضى، وبينهما تتراءى الحقيقة المرة حين يعرض مشاهد الاستسلام لكل منهما ـ الذات والإيوان ـ أمام قسوة الخصم العنيد (الدهر)، وهو ذات الإحساس المتضخم إزاء استشعار حالة الضياع المشترك، أو ـ بمعنى أدق ـ مشهد انسحاب الذات وتضاؤلها أمام مصطلحات الزمن المتعددة التى رددها الشاعر مرارًا على مدار القصيدة.

هنا يصح طرح سؤال حول مبررات انصراف الشاعر عن القصور العباسية التى

طال بها عهده، أو ارتبط بها وجدانه عبر خمسين عامًا من حياته قضاها بين رياضها، وفى مدح خلفائها، وأكثر من وصفها، وتصوير معالم الحياة الحضارية فيها ؟ وتفرض الإجابة ـ هنا ـ نفسها من واقع صناعة ذلك " المعادل الموضوعى " الذى بدا الشاعر فيه أمينًا مع نفسه طيلة رحلة البحث عنه، فمازالت القصور العباسية حديثة عهد بقياس الزمن الطويل الممتد عبر أغوار التاريخ، فلم تعرف من صور الدمار مثل ما عكسه الإيوان، وكأن الشاعر لم يشأ أن يشوه ماضيه فى زحام تلك القصور، وكيف مثلت بالنسبة له صورة متدفقة بالترف ونعيم العيش، باستثناء ذلك المشهد الذى استوقفه من قصر "الجعفري" يوم مقتل "المتوكل"، وهو مشهد لا يتمنى استدعاءه فى ذاكرته، ولا أن ينطلق من خلاله، حيث يكفيه ما صوره من جوانبه فى مطلع قصيدته الرائية فى رثاء الخليفة من قبل. أما وقد استوقفته تجربة الشيب وكآبة الواقع، ففى ذلك مدعاة لمزيد من تأمل سياقات الأشياء النسبية أمام سطوة الزمان المطلقة، ومنها ـ بالطبع ـ ذلك الإيوان العتيق الذى شهد ضروبًا من تداعيات القهر، أو صورًا من المقاومة والانهزام !

ومع هذا فلا مانع من تصوير الإيقاع الأليم لتلك الذكريات الأليمة، مما يضاف إلى البعد النفسى الذى عاشه الشاعر فى خريف عمره، حيث اجتمعت على نفسه كل هموم الدنيا التى حضرت رحله ـ على حد تصويره ـ فكان ضمن إطارها هموم "الماضي" الذى أصبح مجرد ذكرى أليمة حفرها الزمن فى أعماقه، وهموم "الواقع" الذى اعتزل فيه مباهج الحياة، وراح يتأمل ذاته، ويحاسبها، ويستبطن حقيقتها وجوهرها، وكأنما جمع من الخيوط الكئيبة ما يكشف عن وحدة الخط النفسى المتجانس عبر القصيدة منذ تركزت معالمها الكبرى بين مشاهد الحزن والاكتئاب والاستسلام.

من هنا ـ أيضًا ـ كان البحث عن " المعادل الموضوعى "، حيث جاء تصويره لدى الشاعر من واقع اختيار محدد لهذا الإيوان، بدليل ما تجلَّى من موقفه فى

(السينية) مخالفًا لما عرضه من وصف للإيوان ما تجلَّى من مدح لأهله يوم كان يقف أمام واحد من ممدوحيه ليقول :

قـد مدحـنا إيـوانَ كـسرى وجئـنا   نـستثيب النعمـى مـن ابـن ثـوابَه

وكأنما يشف عن انشغاله المتكرر بإيوان كسرى، ولكنه انشغال من نمط متميز هنا، فلا هو يمدح، ولا هو يستثيب، ولكنه يبكى، وقد اتخذ مقدمات بكائه من واقـع اختيـاره لـه معـادلاً موضوعيًا مشابهًا لواقعه النفسى على ذلك النحو من الدقة.

كما جاء ذكره للإيوان فى الماضى بمثابة مرور عابر من خلاله بوصفه جزءًا من الحضارة الفـارسية، دون أن تشغله منه لحظة الألم التى انبعثت فى أعماقه هنا بالتحديد، فـربما حلا له من قبل أن يتحدث عنه مرددًا صورته فى ذاكرته، وهو يعيش نمطًا مـدحيًا مكررًا فى حـياته، على غرار ما أبداه فى مدح (عبدون بن مخلد) حين قال:

زورةٌ قُيِّـضت لإيـوان كـسرى   لم يُـرِدْها كِـسرى ولا إيـوانُهْ

وعندها قد تتكشف المفارقات بين صورة (الإيوان) نمطًا عارضًا من أنماط الحضارات القديمة ربما مر عليها الشاعر مرور الكـرام، وبيـنه حين يتحول إلى معادل موضوعى بهذه الدقة المطروحة بين منطقَتَى التصـوير والتقرير على مدار القصيدة.

وتتوزع المساحة بين جنبات النص وفضاءاته عبر أجواء غائمة، ربما تتوحد دلالاتها النفسية، أو يتشابه إيقاعها ـ أحيانًا ـ ابتداء من حوار الشاعر المتكرر حول لوحات الماضى ومشاهد الحاضر، وهو تكرار ينهض به بناء على اختيار المدقق للصور، طبقًا لحدود الإيقاعات النفسية وأبعادها، ذلك أن الموقف قد يستدعى مثل هذا الاختيار المحدد لشرائح التجربة، حتى تسير فى نسق واحد متقارب، يكشفه توقف الشاعر عند " الزمن " عبر مصطلحات مختلفة لا يكاد يبين منها سوى خوفه وفزعه من مواجهته، سواء ما تحدث عنه تحت مصطلح " الدهر " أو ما أشبهه من بقية مصطلحاته : الأيام، والزمان، البلوى، الخطوب، الهموم، الليالى، إلى جانب الانعكاسات الموحدة التى تحكى ردود الفعل لكل من تلك المصطلحات تعلقًا بموقف الشاعر بين التخاذل، والتردد، والتعاسة، والانتكاسة، وما أصابه من المس، أو دوافعه إلى محاولة التسلى والتعزِّى، إضافة إلى حيرته إزاء ما تعكسه حواسه المختلفة من صور ذلك الواقع المرير، أو مشاهد الماضى الكئيب الذى لم يتبين منه ـ على مستوى التصوير ـ سوى الخفوت، وإغماض الجرس، وإشارات الخرس، حتى بدا صريع الضياع بين محاولة عزاء النفس من خلال أى من الزمنَيْن الماضى والحاضر على السواء، إنه الضياع الإنسانى العام فى مجمل أحواله على الإطلاق !!!

وتتسع لديه المساحة الزمنية استطرادًا بين الماضى والحاضر، حيث تبدو مشوبة بتعجبه من الزمن تعجب الساخط المندهش الذى لا يستطيع مقاومته، إلا أن يعطى الموقف بعدًا حكميًا يستأنس به، أو يحاول أن يجد عن طريقه مخرجًا من المأزق أمام

المدلول العام الذى يكتفى بطرحه، منذ رأى الزمان (وقد مال هواه مع الأخس الأخس..) فماذا بقى له منه إذن؟! وماذا ينتظر منه من إنصاف؟!!

وتبعًا لتوزع المساحة الزمنية وتنوعها بين الماضى والحاضر، أو ذلك القرب فى موازاة ذاك البعد، تتباين المشاعر الإنسانية لدى الشاعر نفسه بين تداعيات لحظة الندم والتحسر، وبين لغة الحنين ولهجة الألم إزاء ما يعرضه موزعًا بين الشام والعراق، لاسيما حين يحيل الموقف إلى صورة البيع والشراء، مما يصوره مغلفًا أيضًا بفشله وكآبته فى زحام ضغوط تلك " البلوى " التى حلت به.

تستمر ردود الفعل لديه إزاء التناقضات الزمنية، ليطرح منها بعدًا آخر من خلال قسمة الزمن بين ليل ونهار، وهى اللمحة السريعة التى ربما تتفاعل فيها الذات مع شريحة محدودة من الزمن، وكأنها تختطفه خلسة، حين يطرح فى رؤية حكمية عامة أنه لا يرضى أن يهان، ولا أن يبيت ليله فى موضع لا يكرم فيه، أو أن يصيبه قليل من جفاء من خلاله (١٠).

ويتقلص لديه التناول الخاص لحدود أزمته فى خضم ذلك الضياع المطلق أمام صولة الزمن، إذ لا يستوقفه من هذا التناول سوى عرض صيغَتَى اللِّين والجفاء، ليجعل منهما معيارًا للتوقف، ومزيدًا من تأمل طبائع العلاقات التى تزيد همومه عمقًا، أو تؤهله لبغض الواقع، وتسجل مزيدًا من التمرد عليه، وبذا تقود المساحات الزمنية فى النص إلى مساحات انفعالية من جنسها، يغلب عليها معجم الأسى، وسمة الحزن، وطابع الألم، وهو ما يزداد عمقًا من واقع المساحات التاريخية التى تعرض على الواقع نفسها، وبدا جانب منها مطروحًا من منطق الشاعر مرارًا: (وقديمًا عهدتنى ..)، (وتماسكت ..)، ولكنه سرعان ما يتخاذل فى استمرار حديث (الأنا) ليتوقف طويلاً أمام مشاهد التاريخ، على النحو الذى أبرزته كاملاً لوحة (أنطاكية) بكل ما نطقت به من معطيات تاريخية (٢٢-٢٨)، وهى التى تنعكس - انفعاليًا - على الشاعر إلى حد الخلط بين الوهم والحقيقة، خاصة إذا بدا عاجزًا عن

الخلاص منها إلاَّ من منطلق حوار خمرى يفتعله، لعله يعكس جانبًا عميقًا من رغبته فى ذلك الفرار وتجاوز أزمته ازاءه.

ولعل كمًّا من العجز عن مواجهة الحقيقة قد دفع الشاعر - دفعًا - إلى الاستغراق فى مثل هذا المستوى الخطابى فى مشهد اللوحة بالذات، (لو تراه، علمت، وهو ينبيك .. فإذا ما رأيت .. ارتعت ..)، صحيح أن لغة التجريد بدت مكررة لدى الشاعر القديم، ولكنه سرعان ما يحيله إلى التفات بلاغى حائر، يعكس شيئًا من قلق الشاعر إزاء كل ما يشاهده، فلعل قدرًا من العزاء ينبعث لديه من واقع تلك الصياغات الخطابية المتكررة.

وتبقى المساحة التاريخية للنص مرهونة فى جانب منها بالواقع العنصرى الذى لم يجد الشاعر بدا من التعرض له، وكأنه يحاول تبرئة نفسه من أن يتهم فى أصالة عروبته، فراح يعرض لدوافعه، ويحكى أسرار اندفاعه إلى الإيوان بالذات من منطلق نفسى خالص لا يعرف فيه مواراة ولا مخادعة، مما ينفى عنه تهمة التورط فى الشعوبية، فقد وضع الخط الفاصل بينها وبين بحثه المحدد عن (معادله الموضوعى) فحسب (١٦، ١٧، ٤٤، ٤٩، ٥٢، ٥٦).

وهو بحث مشوب بالرغبة الجارفة فى تبرير المسلك، ومحاولة تبرئة النفس من شبهة الاتهام، أو التورط فى حس شعوبى بدا الشاعر بعيدًا عنه بكل المعايير المذهبية أو الحضارية.

وعلى هذا تلاقت بوضوح لديه المساحات الزمنية والانفعالية والتاريخية والعنصرية، حتى برزت فى شكل جديد احتوته بوتقة واحدة، قوامها ذلك الانشغال المؤكد بمقومات (المعادل الموضوعى) الذى استغله لإسقاط تجربته بكل أبعادها من خلاله فحسب.

التقاطع فى المعجم اللفظى

(أ)

ويسيطر الجو النفسى الجديد على البحترى فيصرفه عن نمطية الرحلة باعتبارها تقليدًا عريقًا لم يحد عنه فى مدائحه إلا قليلا، فقد خرج هنا من إهاب المادح المتكسب حين يرمى إلى المناورة مع ممدوحه، أو حفزه إلى مزيد عطاء، أو حتى حين يصور - على النهج التقليدى أيضًا - ما قد يوحى بخروجه النفسى من كآبة المقدمة لينتقل إلى موضوع القصيدة.

من هنا بدت جدة المعالجة أشد ما تكون ارتباطًا بجدة الدوافع وتغايرها تناغمًا مع السياق النفسى الجديد إزاء يقظة الشاعر، ومن خلال بحثه الدائب عن معادلة الموضوع، أو من واقع إحساسه بالاغتراب، وتصويره رموز المواطنة، وبواعث الارتحال من صميم ذلك المنطلق الذى يوزع فيه - نفسيًا - بين تباعد المكان، ثم تباعد الزمان بين ماض بعيد وحاضر معيش، وهى رموز تحكى - بصدق - حقيقة واقعه النفسى، بدليل محاولاته المتكررة لأن يعود - خلسة - إلى استشارة ذلك الماضى لعله يتلمس فيه بقايا من عزاء الذات عن ضغوط الواقع الذى اشتد ثقله عليها.

من هذا المنظور - أيضًا - تأتى الرحلة - هنا - غير تقليدية على مستوى الشكل؛ ذلك أن الشاعر لم يشغل بمقدمة الأطلال، ولا حتى بما يشبهها من مقدمات موروثة بقدر ما خاض مجالاً جديدًا بدا لديه - رحبًا - طرح من خلاله صيغًا إبداعية خاصة حول مقدمة (نفسية) من نمط فريد لديه، ولدى غيره أيضًا من شعراء عصره، فإذا بحديث الذات يطغى ويتكرر، ويمثل مساحة كبيرة بهذا الوضوح من

المقدمة التى بدت ـ بدورها ـ مغرقة فى الذاتية، على غرار تلك الصراحة المطروحة فى بيت المطلع، والتى أعقبها صراع النفس إزاء الدهر فى الأبيات (٢، ٣، ٥) إلى أن انتقل من منطقة الصراع إلى التوقف عند رموز المواطنة، أو حيرة النفس بين الماضى والحاضر، ليسجل باعثًا جديدًا، إلا أن رحلته هو نفسه ظلت تعكس ذلك الباعث الذى استوقفه فى مقدمته ضربًا من الحوار النفسى الداخلى حول اعتداده بذاته، أو رفضه لأن يستذل أو يهان أيًا كانت طبيعة المكان الذى ينزل به، ومن ثم فقد اتخذ رفاقًا من نمط جديد فى رحلته، وكذلك خط لها وظيفة جديدة يتعزى ـ من خلالها ـ ويتأسى من واقع التشابه بينه وبين الإيوان، وإذا هو يستعيد بذلك جانبًا من ذكريات شبابه، وكذلك من شباب الإيوان، مما ثقفه من سراديب التاريخ التى أَلَمَّ منها بجوانب كثيرة، فلاشك أن هدف الرحلة لديه قد بدا فى شكل جديد، حيث أصبح ذا دلالة متميزة يشكل معجمها التصويرى من تشخيص الهموم له رفاقًا، ومن قدرة الخطوب على التلاعب بذاكرته ـ كإنسان ـ ومن طبيعة المكان الذى سيشد إليه الرحال بعيدًا عن الممدوحين وضجيج قصورهم العامرة.

وإذا هو يقصد إلى ذلك الإيوان الخرب، يتأمل معالم خرابه، ويتذكر إطلالة الماضى من خلال تاريخه العريق المشرق، وفى زحام حواره حول رحلته يردد من الأعلام ما يشى بتوثيق ما يحكيه من ناحية، ويعكس ما يدور بخواطره إزاءها من ناحية أخرى، وإذا بالأعلام هنا تكشف عن واقع نفسى متميز، حيث تلتقى حول (الإيوان)، أو (أبيض المدائن)، و(آل ساسان)، و(جبل القبق)، و(خلاط) و(مكس)، و(الجرماز)، و(أنطاكية)، و(الروم)، و(الفرس)، و(أنوشروان)، ومنها تتضح ضخامة رصيد الفرس لدى الشاعر باعتبار جنسية (معادله الموضوعى) الذى توحَّد معه إلى هذا المدى، فلم يشغله من أمر الروم إلا ما عرضه عرضًا فى صورة (أنطاكية)، ولم يشغله حتى من مصادر عروبته سوى ما تذكره للأطلال العربية التى رآها من منظور آخر ـ لأول مرة ـ ربما بدا فيه مُحقًا حين استكشف

تمايزها عن أطلال الفرس، وهو تمايز أملاه عليه واقعه النفسى، واختياره لذلك الأثر بالذات، فما بقى له من أطلال العرب لا يتجاوز أن يبرز فى رموز (سعدى) أو ذكر (عنس) و(عبس) أو مشهد الناقة الذى سبق أن عرض له فى مشهد الرحيل.

ويظل واضحًا لدى الشاعر أنه قصد إلى الخضوع لواقعه النفسى، دون شديد احتراز إزاء مشكلات (الشعوبية) التى ضج بها عصره، وتورط فيها غيره من الشعراء من ذوى الأنساب غير العربية، أو التى لم تصفُ عروبتها تمامًا.

من هنا بقى الطلل التقليدى لديه مجرد مؤشر من مؤشرات تعميق حسه التراثى فحسب، وإذا هو بمثابة جزء من معالم الذاكرة الفاعلة التى ازدحمت بمادة التاريخ، وتزاحمت عليها صور الموت ولوحات الدمار، وهو ما دفع الشاعر دفعًا إلى التأكيد على ذلك التوازى النفسى بين الدهر وبين وضعه إزاءه من ناحية، ثم بين الإيوان وبين الدهر من ناحية أخرى، وأخيرًا بينه وبين الإيوان خروجًا من وسيط المعادلة إلى هذا التشابه المؤكد الذى أبرزته لديه لغة الاستطراد حول الدهر خصمًا مشتركًا، ثم تكثيف مصطلحاته فى كل لوحة على حدة، حيث تبدو جزئيات الصورة متوالية على نحو ما اصطنعه فى رصد المساحة الزمنية للإيوان من خلال الأبيات (١٨، ٢٠، ٢٢، ٢٣) من ناحية ثالثة.

(ب)

تكاد الصيغ اللفظية تتقارب فى مرثية النفس والإيوان هنا، وبينها فى مرثية الخليفة المتوكل وبكاء قصر (الجعفرى) فى رائيته، وكأنما عكف الشاعر فى كلٍّ على معجم البكاء والحزن بدقة مقصودة مما تكشفه ألفاظه التى يستوقفنا منها فى رثاء الإيوان ـ على سبيل المثال ـ زحام لفظى حول جدول الكآبة ابتداء من صون النفس عن الدنس إلى التعاسة، والنكس، والنحس، والأخس، والغبن، والوكس، والبلوى، والمس، والهموم، والأسى، والدرس، والخطوب، والرمس، والمآتم، والمنايا، والخفوت، الجرس، إشارة الخرس، الفراق، الليالى، الدهر، الأيام، كوكب النحس، النكس، وشك الفراق، محاولة التعزى والتأسى التى تكررت لديه كثيرًا.

وليس خافيًا ما بين تلك الألفاظ ـ فى مجملها ـ من اتساق وتجانُس حول محورية البعد النفسى الواحد، وكأنما مثلت من خلاله خطًا واحدًا يشد جوانب التجربة، ويعكس صدق النفس من خلالها، ويكشف تناثرها بين الأبيات ما يؤكد هذه الحقيقة، حتى تظل بمثابة الخيط الجامع بين أبيات القصيدة وصورها الجزئية، وكأنها الضمان لعدم انفلات الوحدة الكلية من إسار ذلك النموذج النفسى المتراكب بما فيه من تشابك الأبعاد وتقاطعات التجارب.

ثم يزداد لديه رصيد الألفاظ حين يجمعها فى نماذج أخرى ربما تعكس الطبيعة النوعية للحزن الكامن فى أعماقه، ولينطلق بها من إسار واقعه، فيكشف عن صداه

فى أعماقه، على عكس ما أورده من ندرة لفظية تحكى بعضًا من أحداث الماضى حين يختار من معالمه ـ تحديدًا ـ الحوار حول : الأنس ـ اللين ـ العرس ـ العجائب ـ العمران ـ الصبابة ـ ليضع فى موازاتها جميعًا مشاهد الواقع الذى يحاول منه الفرار بلا جدوى، حيث يجعل قوامها ذلك التكثيف اللفظى الذى عمد إليه من واقع معجم اليأس ومنطق الاستسلام، مما يذكرنا بمعجمه اللفظى يوم أن رثى الخليفة المتوكل فى رائيته التى بدا فيها صادقًا مع نفسه صدقه مع الحدث على المستوى الانفعالى، حيث زاوج على نفس النسق بين الماضى والحاضر، على نحو ما سجلته ألفاظه الباكية التى اتخذ منها معجمه منذ رسم لوحة القصر بعد وقوع حادث الاغتيال فيه، وقد : أخلق داثره، وأغارت عليه صروف الدهر، وقُوض باديه وحاضره، وتحمل عنه ساكنوه، وتساوت قبوره ودوره، وريع سربه، وذعرت أطلاؤه، وهتكت أستاره، وقد أوحش من أهله، وتزاحمت فيه صور الموت، وتعرض ريب الدهر دون أنصاره، وأحاط به حتفه، وتناهت مدته، وإذا الخليفة فى خضم هذه المشاهد التصويرية يبدو : صريعًا، مغتصبًا للقتل، يجود بآخر أنفاسه، تجرى على الأرض دماؤه، وقد أريقت تلك الدماء فى (جنح الليل الأسود)، ولم يعد ثمة مجال إلا للبكاء والنعى فحسب.

وهو المعجم الذى يضع الشاعر له نقيضًا حين تشده ذكريات الماضى القريب، وإن بدا قياس الماضى هنا مختلفًا عن ذلك النموذج الكسروى الذى يمتد زمانًا طويلاً فى أعماق التاريخ، حيث يتحول الموقف هنا على وجه السرعة من خلال مشهد القتل نفسه عبر ذلك المشهد الذى عده الشاعر دهرًا طويلاً، فصل بين معجميه، فراح يلتقط من الألفاظ ما يرسم به لوحة الماضى بنفس العمق، وإن بدا تصويره أدق بحكم ذلك الصدق الانفعالى الذى سيطر عليه فى المشهد كله، فكان الزمان : ناعمًا، رقت، حواشيه، أورق ناضره، وإذا القصر فى زحام ذلك الماضى صورة من الحياة المترفة ملأته ملامح الأنس، فكان يبهج زائره، وحسنت للعين مناظره، وباتت الخلافة فيه طلقة بشاشتها، وأشرق فيه الملك، وجمعت إليه الدنيا

بهاءها، وبدا العيش فيه طيبًا غض المكاسر، وتمتعت قصوره بهيبة الخليفة، وعندها بدا الخليفة عميدًا للناس، ينهى الدهر ويأمره، وإذا بالمشهد يكتمل من خلال صورة " ولى العهد " التى استوقفه معجمها اللفظى بين تكرار حواره حول الواتر والموتور، والدم، والدهر، والمشكوك فيه، وغدر السيف، وقبح إشهاره، وإراقة دم الخليفة، وهجاء ولى عهده، والدعاء عليه واتهامه بالحمق والسفه.

وهو تشابه بين المواقف ينعكس فى تشابه منطق الاختيار للمعجم اللفظى، وإن ظلت المفارقات واردة ـ بطبيعتها ـ من خلال تعمق الشاعر لمنطق التصوير، والتركيب اللفظى هنا فى الرائية أكثر منه وضوحًا فى السينية، ولا شك أن ثمة مفارقات تظل قائمة ـ بطبعها ـ حول أبعاد التجربة ودوافع الشاعر إلى النظم فى كل من الموقفَيْن.

الفصل الثاني
تقاطعات سينية شوقي

النص

الزمن – الصورة.

البعد النفسي – الحنين.

استشارة التاريخ.

تقاطعات الرؤية.

المعالجة اللفظية.

النص

اختلافُ النهارِ والليل يُنسى ... اذكرا لى الصِّبا وأيامَ أنسى

وصِفَا لى مُلاوةً من شباب ... صُوِّرت من تصوُّرات ومَسٌّ

عصفت كالصِّبا اللعوب ومرت ... سِنَةً حُلوة ولذةَ خلس

وسلا مصرَ: هل سلاَ القلبُ عنها ... أو أسَا جُرْحَهُ الزمانُ المُؤَسِّى

كلما مرت الليالى عليه ... رقَّ، والعهدُ فى الليالى تُقَسِّى

مستطارٌ إذا البواخرُ رنت ... أولَ الليل أو عَوَتْ بعد جَرْس

راهبٌ فى الضلوع للسُّفْنِ فَطْنٌ ... كلما ثُرْنَ شاعهن بنَفْس

يا ابنةَ اليم ما أبُوك بخيلٌ ... ماله مولعًا بمَنْعٍ وحبس

أحرامٌ على بلابله الدَّوْ ... حُ، حلالٌ للطير من كل جنس ؟

كلُّ دار أحق بالأهل إلا ... فى خبيثٍ من المذاهب رجس

نفسى مِرْجَلٌ وقلبى شراع ... بهما فى الدموع سيرى وأرسى

واجعلى وجهكِ (الفنار) ومجرا ... ك يدَ (الثغر) بين (رمل) و(مكس)

وطنى لو شُغِلْتُ بالخلد عنه ... نازعتنى إليه فى الخلد نفسي

شهد الله لم يغب عن جفوني ... شخْصُه ساعةً ولم يخلُ حِسي

وكأنى أرى الجزيرةَ أيْكًا ... نغمت طيرُه بأرخم جَرْس

هى (بلقيسُ) فى الخمائل صرحٌ ... من عبابٍ وصاحبٌ غيرُ نِكس

لبستْ بالأصيل حُلّة وشيٍ بين صنعاءَ في الثياب وقَسْ
قدَّها النيلُ فاستحتْ فتوارتْ منه بالجسرِ بين عُرْى ولبس
وأرى النيل كالعقيق بواديه وإن كان كوثر المتحسي
ابن ماء السماء ذو الموكب الفخم الذى يحسر العيون ويُخسى
لا ترى فى ركابه غير مُثنٍ بجميلٍ وشاكرٍ فضلَ غرس
وأرى (الجيزةَ) الحزينةَ ثكلَى لم تُفِقْ بعدُ من مناحة (رمس)
أكثرت ضجة السواقى عليه وسؤال اليراع عنه بَهمْسِ
وقيام النخيل ضفرن شعرًا وتجردن غير طوقٍ وسَلْس
وكأن الأهرامَ ميزانُ فرعو ن بيومٍ على الجبابر نحس
أو قناطيره تأنَّق فيها ألفُ جابٍ وألف صاحب مكْس
روعة فى الضحى ملاعب جن حين يغشى الدُّجى حماها ويُخسِ
و(رهينُ الرمال) أفطسُ إلا أنه صُنْع جِنَّة غير فطْس
تتجلى حقيقة الناس فيه سبُع الخلق فى أسارير إنسى
لعب الدهر فى رباه صبيا والليالى كواعبًا غير عُنْس
فأصابتْ به الممالكُ (كسرى) (وهِرَقْلا) (والعبقرى الفرنسى)
يا فؤادى لكل أمرٍ قرارٌ فيه يبدو وينجلى بعد لُبْس
عقلت لجة الأمور عقولا كالَت الحوتَ طولَ سبحٍ وغَطس
غرقت حيث لا يُصاح بطافٍ أو غريقٍ ولا يُصاخ لحِبس
فَلَكٌ يكسف الشموسَ نهارًا ويسومُ البدور ليلة وكْس
ومواقيتُ للأمور إذا ما بَلغتْها الأمور صارتْ لِعكس
دولٌ كالرجال مرتهناتٌ بقيام من الجدود وتعْس

ولـيال مـن كـل ذات سـوار … لطمـت كـلَّ ربٍّ (رومٍ) (وفـرْس)
سـددت بـالهلال قوسًـا وسـلت … خنجـرًا يـنفذان مـن كـل تـرس
حكّمت فى القرون (خوفو) و(دارا) … وعفـت (وائـلا) وألـوت (بعـبس)
أيـن (مـروانُ) فـى المشارق عـرش … آمـرى وفـى المغـارب كرسـي
سـقمت شمـسهم فـردَّ علـيها … نـورها كـل ثاقـب الـرأى نطْـس
ثـم غابت وكـل شمـس سوى هاتيـ … ـك تبلـى وتـنطوى تحـت رمـس
وعـظ (الـبحترى) إيـوانُ (كـسرى) … وشـفتنى القـصورُ مـن (عبد شمـس)
رُب لـيل سـريتُ والـبرقُ طرْفـى … وبـساطٍ طـويت والـريح عُنْـسى
أنظـم الـشرق فـى (الجزيـرة) بالغَـر … ب وأطـوىَ الـبلاد حـزنًا لـدَهْسِ
فـى ديـارٍ مـن الخلائـف دَرْسٍ … ومـنار مـن الطوائـف طمـس
ورُبًـى كالجـنان فـى كـنف الـزيتو … ن خـضرٍ وفـى ذرا الكـرم طلـس
لم يرُغنـى سـوى ثـرًى قـرطبيٍ … لمـست فـيه عـبرة الدهـر خمـسي
يـا وقـى الله مـا أصَـبِّحُ مـنه … وسـقى صـفوة الحـيا مـا أمَـسِّى
قـرية لا تُعـد فـى الأرض كانـت … تُمـسكُ الأرض أن تمـيد وتُرسـى
غـشيَتْ سـاحلَ المحـيط وغطّـت … لُجَّـةَ الـروم مـن شـراعٍ وقَلْـس
ركـب الدهـرُ خاطِـرى فـى ثـراها … فأتـى ذلـك الحِمَـى بعـد حَـدْس
فـتجلّت لِـى القـصور ومـن فـيـ … ـهـا مـن العـزِّ فـى مـنازل قُعْـس
مـا ضـفت قـط فـى الملـوك علـى نـذ … ل المعـالى ولا تـردت بـنجس
وكأنـى بلغـتُ للعلـم بيـتًا … فـيه مـالُ العقـول مـن كـل درسٍ
قدُسـا فـى الـبلاد شـرقًا وغـربًا … حجَّـة القـوْمُ مـن فقـيهٍ وقـسٍّ
وعلـى الجمعـة الجلالـة و(الـنا … صـر) نـور الخمـيس تحـت الـدَّرفس

يُنزل التاج عن مفارق (دون) ... ويحلى به جبين (البرنس)
سِنَةٌ كرىً وطيف أمانٍ ... وصحا القلبُ من ضلال وهجس
وإذا الدار ما بها من أنيسٍ ... وإذا القومُ ما لهم من مُحِسٌ
ورقيق من البيوت عتيق ... جاوز الألف غير مذموم حَرْس
أثرٌ من (محمد) وتُراثٌ ... صار (للروح) ذي الولاء الأمَسٌ
بلغ النجْم ذروة وتناهى ... بين (ثهلانَ) في الأساس و(قُدْس)
مرمرٌ تسبحُ النواظرُ فيه ... ويطول المدى عليها فتُرْسي
وسوارٍ كأنها في استواءٍ ... ألفاتُ الوزير في عرض طرس
فترة الدهر قد كست سطرَيْها ... ما اكتسى الهدب من فتورٍ ونعْس
ويحها كم تزينت لعليمٍ ... واحد الدهر واستعدت لخمس
وكأن الرفيف في مسرح العيـ ... ـن ملاءٌ مدثرات الدِّمَقْس
وكأن الآيات في جانبَيْه ... يتنزلن من معارج قُدْس
منبرٌ تحت (منذرٍ) من جلالٍ ... لم يزلْ يكتسبه أو تحت (قس)
ومكانُ الكتاب يُغريك ريّا ... ورْدُه غائبًا، فتدنو للمْس
صنعة (الداخل) المبارك في الغر ... ب وآلٍ ميامين شُمْس

❖ ❖ ❖

من (لحمراءَ) جُلِّلت بغبار الـ ... ـدهر كالجُرح بين بُره ونُكس
كسنا البرق لو محا الضوء لحظا ... لمحتها العيون من طول قَبْس
حصْن (غرناطة) ودارُ بني (الأحـ ... ـمر) من غافلٍ ويقظان نَدْس
جلل الثلج دونها رأس (شيرى) ... فبدا منه في عصائب برس
سرمد شيبُه ولم أر شيبا ... قبله يُرجى البقاء ويُنسى

مشت الحادثات فى غُرف (الحمـ ـراء) مَشْىَ النَّعِى فى دار عُرْس
هتكت عزة الحجاب وفضّت سدة الباب من سمير وأُنس
عرصات تخلت الخيلُ عنها واستراحت من احتراسٍ وعس
ومغانٍ على الليالى وضاءٌ لم تجد للعشىِّ تكرار مس
لا ترى غيرَ وافدين على التا ريخ ساعين فى خشوع ونكسْ
نقلوا الطرف فى نضارة آسٍ من نقوشٍ وفى عُصارة وَرْس
وقباب من لا زَوَرْد وتبرٍ كالرُّبى الشم بين ظلٍ وشمس
وخطوطٍ تكفلت للمعانى ولألفاظها بأزين لبْس
وترى مجلس السباع خلاءً مقفر القاع من ظباءٍ وخُنْس
لا (الثريَّا) ولا جوارى الثريَّا يتنزلن فيه أقمار إنس
مرمرٌ قامت الأسود عليه كلة الظفر ليِّنات المَجَس
تنثر الماءَ فى الحياض جمانًا يترى على ترائب مُلْس
آخر العهد بالجزيرة كانت بعد عرْكٍ من الزمان وضَرْس
فتراها، تقولُ : رايةَ جيشٍ بادَ بالأمس بين أسرٍ وحَبْس
ومفاتيحها مقاليدُ مُلك باعها الوارث المضيع بِبَخْس
خرج القوم فى كتائب صمٍ عن حفاظٍ كموكب الدفنِ خُرْسِ
ركبوا بالبحار نعشًا وكانت تحت آبائهم هى العرشُ أمس
ربّ بانٍ لهادمٍ، وجَمُوعٍ لمشت، ومحسن لُمخِس
إمرة الناس همةٌ لا تأتى لجبانٍ ولا تسنَّى لجبس
وإذا ما أصابَ بنيانَ قومٍ وَهْىُ خُلق فإنه وهْى أسّ
يا ديارًا نزلتُ كالخلد ظلاً وجنىً دانيًا وسَلسالَ أُنس

محسناتُ الفصول لا ناجرٌ فيـ ـها بقيظٍ ولا جُمادى بقَرس

لا تحس العيون فوق رُباها غير حُورٍ حُوٍّ المراشف لُعْس

كُسيت أفرُخي بظلك ريشًا وربَا في رُباك واشتدَّ غرسي

هم بنو مصر لا الجميلُ لديهم بمضاعٍ ولا الصنيعُ بمنسي

من لسانٍ على ثنائك وقْفٌ وجنانٍ على ولائك حَبْس

حسبهم هذه الطلولُ عظات من جديد على الدهور ودَرْس

وإذا فاتك التفات إلى الما ضى فقد غاب عنك وجهُ التأسّي

الزمن ـ الصورة

منذ بداية الحديث الذاتي بدأ شوقي سينيته بعرض إيمانه بقسوة الدهر، وتصوير قدرة الأيام على أن تنسى الإنسان كل شيء مع مرورها، ولذا راح يخاطب صاحبَيْه ـ على سبيل التقليد ـ طالبًا منهما أن يذكراه بما كان له في ماضيه البعيد من ذكريات الصبا وأيام اللهو والأنس، الأمر الذي يكشف ـ منذ البداية ـ عن عمق حنين الشاعر إلى مصر، وطنه الذي يشير إليه هنا حين يعرض جانبًا من أيام أنسه وصباه. فبيت المطلع أقرب ما يكون إلى فن الحكمة في شطره الأول، حيث كاد الشاعر يستسلم للدهر، ويسلم بقدرته على أن ينسى الإنسان كل شيء، وكأنما اكتفى من واقعه بتصوير ذكرياته الماضية التي جرته إلى عرض تلك الأمنية التي تمنى فيها إنجاز طلبه من صاحبيه بأن يصفا له فترة مشرقة مرت من شبابه عرضًا، وكأنها حلم، أو هي من نسيج الخيال، أو كانت ضربًا من المس، حيث بدت حافلة باللهو والمجون وطيش الصبا. ونظرًا لسعادة الشاعر بتلك الأيام أحس مرورها سريعًا كرياح الصَّبا بما عرف عنها من طيب الرائحة، أو هي خلسة من نوم اقتضى من خلالها لذته التي سرعان ما انتهت حين أيقظ عينيه على آلام واقعه الكئيب.

وفي تدرج منطقي ينتقل شوقي إلى موضوعه الذي أثار أشجانه وجدد آلامه، فيطلب من صاحبيه أن يسألا مصر عما إذا كان قلبه قد سلاها، أو أن يكون الزمن قد هيأ له الدواء الذي يساعده على إحراز شيء من هذا السلو، وكأنه يستدرك حين يسجل قدرة الزمن على تضميد الجراح، وتخفيف آلام الأحزان، ومع هذا يسجل فشل الزمن في إنهاء آلامه، تأكيدًا منه لفداحة الخطب، وإحساسًا بضخامة جرحه الذي تجسد في آلام الفراق، بعيدًا عن مصر منذ نفي إلى الأندلس، ولذلك يرى

جرحه مختلفًا عن طبيعة تلك الجراح التى يمكن للزمن السيطرة عليها، أو حتى الإسهام فى شفائها. وهو ما يدعوه إلى طرح تساؤله فى صيغة استنكارية " هل سلا القلب عنها ؟ " حيث يزداد لديه الاستنكار حين يخصص الطلب بمصر بالذات، ربما لزيادة ما هو بصدده من الاستذكار واستبعاد قدرته على شيء من هذا السلو.

ومن الاستنكار إلى التقرير يصور شوقى محاولات الليالى، وهى تؤثر فى قلبه كلما مرت به، فتزيد من حزنه وألمه، ويرق قلبه من كثرة أشجانه على عكس عادة الليالى مع غيره، حيث تُنْسِى الآخرين همومهم، ولكن أنىَّ له هذا النسيان وهو بعيد عن وطنه مما أعجز الزمن عن مداواة جراحه ؟!

من هذه الآلام النفسية ينقل الشاعر المشهد إلى تصوير واقعة السفر ذاتها، عائدًا بذلك إلى بيان أسباب حزنه وألمه، فيصور قلبه وقد كاد يطير من شدة ما انتابه من قلق واضطراب منذ وصل إلى مسامعه الإنذار بالرحيل، ماثلاً فى صوت البواخر، وقد شبهها الشاعر بالذئاب فى مشهد العواء، فتوقع فى نفسه من الرهبة والجزع والخوف الكثير فى وقت ظل فيه قلبه راهبًا يقظًا فطنًا منتبهًا للسفن خشية الرحيل دونه، ولذلك حدث هذا التوحد أو ذلك التزاوج الذى صوَّره بين دقات قلبه فى ارتباطها بحركة السفن وأصواتها، كلما سمعها فاشتد قلقه وحزنه، أو ازدادت ضربات قلبه من شدة الفزع الممزوج بالشوق إلى العودة.

ومن هذه المقدمات التى يرسمها ينتقل شوقى ليصور بخل اليم على الرغم مما عُرف عنه من كرم وجود، جعله مضرب الأمثال، فراح يستنكر منه أن يبخل عليه، حين يرفض إعادته إلى وطنه، وكأن المياه قد نضبت، فلم يعد البحر بحرًا ولا السفن سفنًا، بل كأنه ينتقم من الشاعر فيصر على استمرار حبسه فى بلاد المنفى بعيدًا عن أهله ووطنه. هنا تنطلق الحكمة العامة من خلال هذا الصوت الساخط الذى يصيح مستنكرًا لكل ما يراه من وقائع سياسية هيأت للأجنبى أن يعيش فى مصر ويعيث فسادًا على اختلاف الأجناس التى ينتمى إليها، فى نفس الوقت الذى حرم عليه ـ وهو أحد أبناء مصر ـ أن يستمتع بخيراتها، أو حتى بالعيش فيها.

وإذ بشوقى يحاول فلسفة المواقف السياسية كلها من خلال تلك الحكمة العامة التى شفع هذا الحديث بها، والتى رأى فيها كل وطن أحق بأهله، وهو أمر تتقبله طبائع الحياة، وترتضيه شرائع البشر. ومن ثم ـ أيضًا ـ راح يستنكر أن يحدث غير هذا حتى ليراه إثمًا مكروهًا يتنافى مع نواميس الكون فقصد إلى التنفير منه.

ويتأرجح موقف الشاعر بين أمنياته وبين اليأس من تحقيق شيء منها، ويقوده الأمر إلى مرحلة من اليأس والغموض إذ يرى السفينة كأنها ترفض أن تعود به إلى أرض الوطن، وهو يتحايل حين يهيئ لها الوسائل والسبل التى تيسر لها رحلة العودة المرتقبة إلى مصر، جاعلاً من نفسه ـ وقد اشتدت حرارته من هول الشوق ـ مرجلاً يمكن أن يدفعها إلى السير المتدفق، كما يقدم لها قلبه لعلها تتخذ منه شراعًا يساعدها أيضًا على تلك العودة، بل يجعل دموعه كافية لأن تصبح بحرًا تسير فيه وترسى. ومن هذا الخيال صور شوقى استجابة السفينة ـ كما تمناها ـ منذ بدأت فى الإقلاع، وهو يتمنى أن يكون إقلاعها إلى "الإسكندرية" بمعالمها المختلفة من شمالها إلى جنوبها .. وحيث يزداد شوقه إلى " الإسكندرية " يكرر الحديث حولها مرارًا فيذكرها مرة بالثغر، وأخرى بالفنار، وثالثة بتحديد مناطق "المكس" و"الرمل"، وهى أماكن لها رصيدها فى نفس الشاعر الذى ربما وجد متعته فى ترديد اسمها، فهى قطعة من وطنه الذى يفضله على كل ما عداه فى عالمه مهما بدا عزيزًا على نفسه.

وبذا أتى شوقى على تصوير كل ما فى الموقف من حرارة وشوق فى ذكر وطنه تعلقًا بهذا البيت المشهور الذى يصور فيه انشغاله به دون سواه، ولو أن الجنة هيئت له لعاوده الشوق إلى الوطن مستبدلاً إياه بتلك الجنان، بل يزداد الموقف عمقًا حين يُشهد الله على كل ما يقوله، ويفيض فى تفصيل حنينه إليه، إذ لا يزال جفنه شاخصًا لا يكاد يبصر شيئًا سوى مصر، وقد مثُلت أمامه مثولاً تامًا جعله يراها كل ساعة وقد ملأت عليه كل حواسه ومشاعره، وأشبعت منه القلب والوجدان.

البعد النفسى والحنين

ومن اللوحة العامة التى رسمها شوقى وضمنها حكمته المشهورة استعان ببعض التفاصيل التى تخدم موقفه النفسى بما يحكيه من ذكريات ماضيه، وعميق رغبته فى معاودة أيام الصبا، حيث يذكر " الإسكندرية " برملها ومكسها، وكلما تذكر "القاهرة" بجزيرتها هاجت أشجانه، واشتدت لهفته إلى رؤية أغصانها، وسماع شدو طيورها الساحرة.

كما يعاودوه الحنين إلى نيل مصر الخالد، فيجسده خياله سيلاً متدفقًا فى واديه الأخضر، وهو النبع الأول الذى يرتوى منه أبناؤه ارتواء الحياة على ضفافه، ولذا يتمنى الشاعر لو عاد إليه فكان له حظ فى شربة منه. مما يدفعه إلى مزيد من التشخيص، إذ يرى هذا النيل ابنًا لماء السماء منذ مصادره الأولى من جبال الحبشة، إلى مجيئه جيشًا عظيمًا، وموكبًا فخمًا لا تستطيع العين أن تطيل إليه النظر من هول ضخامته وعظمته وشدة تدفقه .. وهى صورة تسجل رسوخ صورة النيل فى نفس شوقى، وإحساسه بعظمته من خلال حنينه إليه، وله فى النونية ـ وهى معارضة أيضًا ـ حوار حول نفس مشهد النيل ومكانته فى نفسه، وهو واحد من أبناء مصر الأوفياء ممن يقفون دائمًا أمامه معترفين بدوره فى حياتهم، شاكرين جميله الذى يتجلى عندهم فى غرسهم وزرعهم.

ثم يجره الحنين من خلال عرض مشاهد الماضى، كما سيطرت على خياله وذاكرته، إلى معاودة شكوى الأيام والزمن، بعد أن أبْعد عن وطنه قهرًا، وكأنه يستمد من أفلاك النحس ذلك التشاؤم الذى جنى عليه، فأدى إلى نفيه، وهو أمر لا

يراه غريبًا منذ ربطه بقدرة الأفلاك على أن تكون نذر شؤم للشمس والقمر والكونيات، فلا غرو أن تجلب له هو الآخر شيئًا من ذلك النحس، بل تنسحب رؤيته التشاؤمية على الطبيعة كلها من حوله، فيراها من منظور تحكمه فيه الكآبة التى تحول دون تحقيق الأمنية لديه، وكأن الزمن يقف له بالمرصاد حين يأتى دائمًا بعكس ما يتمناه.

ثم يحاول التخفيف عن نفسه حينًا من منطلق رؤيته العامة لهذا العالم الذى يصبح رهينة الحظ على مستوى الدول والرجال، فما بالك بضعف الفرد أمام صولاته وجولاته وأهواله !!

وفى إطار خياله السابح عبر ذلك الماضى البعيد يرى ديار ملوك قرطبة عامرة بأهلها، وقد انتشر فيها ما عرفته من ضروب الثراء الفكرى حتى ما أتى عليه الزمن تضاءل ودرس، وإن بقيت منه معالم فصول تحكى قصة تلك السياسة العمرانية الراقية التى تمثلت فى بناء القصور .. وإن كانت تلك القصور بدورها قد استجابت للزمن، فقد عفت آثارها وامحت، وتحولت إلى تراث بالٍ، لا يتجاوز أن يوظف نفسه فى الشهادة لصانعيه بالعظمة والمجد.

ويلح عليه هنا مشهد العظمة الذى عاشته مدينة قرطبة عبر ذلك الماضى البعيد، حيث جذبت أنظار العالم إليها، واتجه إليها الفقهاء والقساوسة، وأصبحت أهلاً لكـل حضارات الكون وموئلاً للعلماء، بين شرقى الأرض وغربيها، كما صارت قلعـة للعمـران والفكر الراسخ لولا سطوة الزمن عليها، ومحاولاته دومًا للنيل منها.

وحين أحس شوقى آلام واقعه بدأ يطرح صور المفارقة بين حقيقة ما يراه وما يتراءى له فى إطار سياق التاريخ، فتبين أن ما عرضه من عظمة قرطبة لم يصدر عنه إلا فى غفوة أوشك من خلالها أن ينام، وعندئذ تخيل كل معالم تلك العظمة كما صوَّرها، وهى أمنية كان يرجوها حقيقةً وواقعًا، وألا يكون الزمن قد قضى عليها،

ولكن أنىَّ له ذلك وقد أفاق من غفوته ليدرك أن الواقع شيء آخر مختلف، وأن ما عاشه لم يكن إلا ضلالاً ووهمًا من صنع خياله فحسب.

لقد برزت الحقيقة التى رآها ماثلة فى مشهد تلك الديار المقفرة التى لم يعد بها من البشر أنيس منذ خرجت وتحولت إلى آثار، فلم يعد لأهلها أن يروا من مشاهدها المرئية والمحسوسة شيئًا إلا من خلال عالم الذكرى دون سواه.

ومن (قرطبة) إلى مدينة (الحمراء) ينتقل شوقى ليصور جور الزمن عليها هى الأخرى حتى لحقت بأختها، وكأنها قد أصيبت بنفس الداء، فلم تعرف وسيلة للبرء منه، بل كانت كلما حاولت منه شفاء انتكست وازدادت آلام جراحها عمقًا، وهى لا تتجاوز أن تكون برقًا يلمع للعين حينا .. فمما لا شك فيه أنها عاشت مزدهرة دهرًا طويلاً، راحت العيون ترهقها ـ على شموخ مكانتها ـ فكانت مصباحًا يضيء لأهلها إلى أن جار عليها الزمن فآذن منها بالانهيار والفناء بانهيارها، وأحالتها مصائبه إلى مأتم بعد أن كانت ديار عرس، فتحولت إلى خراب يعيش فى رحاب ذكرى التاريخ، وراحت أهلاً لالتماس العظة والعبرة فى خشوع ورهبة أمام عراقة ذلك التاريخ، ومع هذا لم تفقد آثارها دلالتها على عظمة أصحابها بما فى تلك الآثار من حيوية مثلتها الألوان الباقية، وكأنها الآس أو عصارة الورس، وقد اشتدت نضرتها وزاد رواؤها فزاد صفاء ألوانها، وزادت معه حيوية نقوشها الباقية. وقد ألح شوقى على أن يخصص من مشاهد " الحمراء " بعض رسومها وخطوطها التى تكاد تنطق بمعالم حضارتها العريقة، حيث أصبح مجلس السباع فيها قفرًا خالصًا لم يعد فيه مصدر للذكرى، حتى عبر تلك الصور والنقوش والتماثيل الباقية.

وفى تتبعنا لمعارضات شوقى ـ دائمًا ـ يتراءى لنا شاعرًا مؤرخًا من طراز متميز، تميز شدة حسه التاريخى لأن يتحول إلى شاعر يجدد قراءة التاريخ ليكشف صراحة عن عمق هذا الحس الكامن من ثقافته بمثل ما نظمه حول (كبار الحوادث فى وادى النيل)[1].

---

(١) الشوقيات، ١/ ١٧.

وكذا جاء تصريحه حول التاريخ فى دعائه على قمبيز :

لا رعاك التاريخ يا يوم قمبيز ولا طنطنت بك الأنباء

وكذا كان فى حديثه عن دولة الفرس تحقيرًا وهجاء[1] :

لا تسلنى عن دولة الفرس ساءت دولة الفرس فى البلاد وساءوا

أو عند الاسكندر :

شاد اسكندر لمصر بناء لم تشده الملوك والأمراء[2]

أضف إلى مثل هذا ركام الأحداث التاريخية التى استوقفته، ويمكن تأملها فى قراءة عابرة للشوقيات على طريقة عرضه لانتصار الترك فى الحرب والسياسة فى البائية التى عرض لها فى معارضته لبائية أبى تمام (١/ ٦٠) إلى ما يتجاوز به ذلك التاريخ الحربى إلى التاريخ الدينى فى حديثه عن مصر وموسى (١/ ٢٧) إلى مولد عيسى عليه السلام (٢٨)، ثم حديثه عن رسالة محمد صلى الله عليه وسلم (٣٠)، إلى ما عرضه حول الهمزية النبوية من دقائق ذلك الحس المعمق بدءًا من تعرضه لآدم عليه السلام (١/ ٣٤)، إلى المسيح والعذراء (٣٥)، إلى محمد صلى الله عليه وسلم وجبريل عليه السلام (٣٥)، إلى الصديق رضى الله عنه (٣٥) إلى على بن أبى طالب والسيدة فاطمة الزهراء رضى الله عنها (٤١)، إلى غير ذلك فى كثير جدًا من المواقف التاريخية التى يشتد شغفه بتناولها ومعالجتها فنيًا حتى تستطيع أن تعده شاعر التاريخ الإسلامى، وتاريخ العروبة، وتاريخ مصر أيضًا منذ الفراعنة إلى عهد أبناء محمد على، فما أكثر حواره حول الأهرام وأبى الهول وتوت عنخ آمون باعتبار دلالاتها التاريخية، إلى حديث عن رمسيس (١/ ٢٠)، أو إيزيس (٢٦)، (٢٨)، أو الكهان (٣٨)، ناهيك عن انشغاله بتاريخ عصره ـ وهذا طبيعى ـ مما يعكسه فى

---

(١) نفسه، ١/ ٢٣.
(٢) نفسه، ١/ ٣٠.

قصائد كثيرة على غرار ما نظمه حول مشروع "ملنر" (١/ ٧٢)، أو مشروع ٢٨ فبراير، وما يشبهه من أحداث كبار التحم فيها مع واقعه، بدا أقرب إلى بيئته السياسية والاجتماعية منذ نشأته بباب إسماعيل على حد تعبيره :

أأخـــون إسماعـــيل فـــى أبـــنائه　　　ولقــد ولــدت بــباب إسماعــيلا ؟!

إذ تظل إشارته إلى التاريخ علامة على انشغاله به حين يصور موكبه[١] :

فـى مـوكب وقـف الـتاريخ يعرضـه　　　فلـم يكـذب ولم يـذمم ولم يـرب

بل كأنه يلتمس منه الصدق والثناء واليقين بعيدًا عن الظن أو الكذب أو الزيف، ولذا راح يتهجد فى محرابه حين صور ذلك المحراب :

أفـــضى إلى خـــتم الـــزمان ففـــضه　　　وحـــبا إلى الـــتاريخ فـــى محـــرابه[٢]

وهو ما ذهب إلى تصويره ـ أيضًا ـ فى إعجابه بيد التاريخ على نفس الدرجة من الصدق، وقد أحاله إلى صورة :

خلـــوا الأكالـــيل للـــتاريخ إن لـــه　　　يـــــدا تـــــؤلفها درًا ومختلـــــبا[٣]

وها هو يعنون لكثير جدًا من قصائده بمثل تلك اللغة التاريخية على طريقة تناوله لـ (خلافة الإسلام)[٤] وغيرها مما يزدحم به الديوان.

---

(١) الشوقيات، ١/ ٦٢.

(٢) نفسه، ١/ ٨٧.

(٣) الشوقيات، ١/ ٧٩.

(٤) نفسه، ١/ ١٠٥.

ولا مبرر هنا للإطالة حول جوانب الثقافة التاريخية لشوقى إلا باعتبارها مدخلاً إلى ثقافته التراثية الرصينة فى مجملها، ومؤشرًا من مؤشرات حرصه على معايشة صراعاته فى سياق المعارضة الشعرية من هذا المنظور الذى ضن فيه بما ثقفه، إلا أن يعلن إفادته بما أعجب به منه، وتقديمه فى مزيج بين ذاته، وبين تلك المادة الموروثة التى وقف عندها سواء لدى شاعر الأندلس أو شاعر المشرق العربى، على نحو ما رأيناه فى موقفه من شعر البحترى حين عارضه فى السينية، أو صرح بإعجابه الصريح بتجربته، أو ما سجله فى تحوله إلى أبيات البحترى من رائيته فى رثاء المتوكل على الله فإذا بشوقى يلتمس حس البحترى ليقول :

فياليت شعرى أين كانت جنوده — وكيف تراخت فى الفداء قواضبه
وردت على أعقابهن سفينه — وما ردها فى البحر يومًا محاربه
وكيف أفاتته الحوادث طلبة — وما عودته أن تفوت رغائبه[(1)]

مما يشدنا مباشرة إلى حديث البحترى واستنكاره لمقتل الخليفة، وتساؤله عن حراسه وجنده :

وأين عميد الناس فى كل نوبة — تنوب وناهى الدهر فيهم وآمره؟
وأين الحجاب الصعب حيث تمنعت — بهيبتها أبوابه ومقاصره ؟
فما قاتلت عنه المنون جنوده — ولا دافعت أملاكه وذخائره[(2)]

(١) نفسه، ١/ ٨٢.
(٢) ديوان البحترى، ٢/ ١٠٤٨.

إذ يبدو هذا الإعجاب واردًا من أطراف خفية كثيرة، يبديها هذا الإيقاع من ناحية، وتكرار التأثير التصويرى أو حتى فى أساليب الصياغة من ناحية أخرى، فإذا كان البحترى قد اتهم ولى العهد بالتورط فى الحدث مستنكرًا أمره فى لغته الاستفهامية الدالة :

أكــان ولى العهــد أضــمر غــدرة ؟ فمـن عجـب أن ولى العهـد غـادره؟!

فنراه يقترب منه فى التناول الأسلوبى للصيغة :

وهــل رفــع الــداء العـضال وزيــره وهـل حجـب الـباب الممـنع حاجـبه؟

وحتى فى كلام البحترى متسائلاً عن عميد الناس فى البيت المذكور آنفًا، ترى ضده لدى شوقى أيضًا فى نفس المستوى الاستفهامى الدال :

وهــل قــدمت إلا دعــاء شــعوبه وســاعف إلا بالــصلاة أقاربــه ؟

ولا نقصد من وراء تلك الشواهد إلا مجرد استكمال صورة الإطار الثقافى للمعارض، وقد بدا حريصًا على حسه التراثى حرصه على حس المعاصرة، فحاول اصطناع صيغة من المزاوجة الهادئة بين الأمرين، ولعله عكس حسه التاريخى بأبعاده وفروعه المتعددة، ومنها التاريخ الأدبى الذى أفسح له المجال فى تلك المعارضات الشعرية.

ولم يكن ارتباط شوقى فى سينيته بالتراث بدعًا بين الشعراء الكبار بقدر ما يعد حلقة من حلقات التواصل الفنى مع ذلك التراث بالإضافة إلى تجديده فيه، وتحويره، مما يسهم فى تنميته وتطويره ونضجه، فقد عرف شوقى جيدًا كيف يحشد جزئيات صوره، ويوزع عناصرها وأركانها عبر لوحات كبيرة متجانسة فنيًا، ومتسقة نفسيًا مع واقعه الذى يصوره.

وبذا يصبح من الحقائق الثابتة أن شوقيًا قد ارتبط فكريًا بالتراث الشعرى

الطويل عن قناعة به ووعى خاص، وهو ما يؤكده فنه حيث تظهر فى الصلة الوثيقة بعدد من شعراء العرب، وقد أشار فى مقدمة الطبعة الأولى من "شوقياته" إلى تأثره الصريح بطائفة كبيرة منهم مثل أبى نواس وأبى العلاء وأبى العتاهية، ووقف مشدوها أمام المتنبى وشعره، كما ظهر تأثره بأبى تمام والبحترى وابن الرومى بوضوح شديد، ويكفى دلالة على تعلقه بالقديم تسمية داره فى الجيزة بكرمة "ابن هانيء" تشبهًا بأبى نواس فى شعره، ولهوه، ومجونه، وخمره، وتجديده، وإبداعه.

وبها ارتد تعلق شوقى بفن البحترى ـ خصوصًا ـ إلى حرصه على الموسيقى والخيال الصوتى وإعجابه بشعراء العربية الذين امتازوا بموسيقى شعرهم حتى استطاعوا استخراج ألحان تعجب السمع، وتستسيغها الآذان على مر العصور، فإذا كان البحترى "أراد أن يشعر فغنى " كما يروى عنه، فيكفى هذا مبررًا لإعجاب شوقى به واقتدائه بمدرسته وفنه فى عمق ذلك الخيال الصوتى الذى يصدر عنه بمهارة فائقة.

ولعل هذا الدافع كان مساعدًا له على الاتجاه إلى صياغة تلك المعارضة التى نظمها مصرحًا بهذا الإعجاب مصرحًا بدوافعه إليها فى قوله :

وعظ (البحترِّى) إيوانُ (كسرى)   وشفتنى القصورُ من"عَبْد شمس"

ومن الواضح أن قصيدة شوقى ـ فى جملتها ـ قد نهجت نهج سينية البحترى فى تصوير " الإيوان " الذى وقف أمامه حائرًا فألح على ذهنه ذكر ماضيه مندهشًا من طبيعة صنعته الخارقة :

ليس يُدرى أصنع إنس لجن   سكنوه أم صنع جن لإنس ؟

كما صور اللوحة الفنية التى رآها ماثلة على جدارنه، تكاد تنطق بمجد أكاسرة الفرس القدماء.

ولكن شوقيًا ـ وهذا طبيعى بالنسبة له ـ لم يجمد عندما وقف عنده البحترى، فلم يشغله أكاسرة الفرس بقدر ما شغله مجد العرب الذين شيدوا الآثار أيضًا فى صنعة تدهش العقول، ولكن الزمن صال عليها فسقاها كؤوس الردى والنحس ـ كعادته ـ مع بقية الآثار والممالك التى قضى عليها.

ومع هذا كله تظل تلك الآثار شواهد إثبات على انتصار جمال الصنعة التى اهتدى إليها القوم، فأجادوا فيها وأبدعوا، حتى ظلت آثارها باقية تكاد تدهش العقول، وتثير فيمن يراها طاقاته الخيالية التى يستطيع من خلالها أن يستعيد أمجاد السلف. ولعل هذا ما دفع الشاعر إلى تكرار خطابها مصورًا أنها ستجيبه فى حالتها الشاكية الحزينة، فإذا هى تترنم بأمجاد ماضيها، وتتغنى بعبقرية صانعيها، وبما تحويه من أسرار خفية لم يعرف إلا الألى شيدوها.

وفى دائرة الاعتراف بسيطرة الزمن وقدرته على قهر الأحياء جميعًا راح شوقى يتساءل عن مكان فرعون الآن، وهو مَنْ هو فى ماضيه السحيق سائرا فى مواكبه الفخمة، مسجلاً أمجادًا لا تحصى فى فتح الممالك وقهر الأمم وجلب النصر، كما يتساءل عن " إيزيس " التى طالما جرى النيل تحت قدميها، وكأنها سيطرت على شاطئيه سيطرتها عليه طولاً وعرضًا.

لقد تجسدت معالم العظمة أمام شوقى ليراها فى تناقضها مع سلبيات الواقع الأليم الذى حل محلها حين جلب الدهر مصائبه عليها وراحت تردد الشكوى، وما من مجيب !.. ثم يستمر على هذا النحو منطلقًا من رنين الصوت الشاكى الحزين، لتزداد أنغام الحزن مع تعدد الصور وتوالى الأبيات مجسدة واقعه النفسى الكئيب الذى أسقطه على كل هذه المعالم، مستعينًا بالتاريخ ومعطياته فى عمق قضيته الخاصة والعامة على السواء.

وفى إطار الموازنة بين سينية شوقى هذه وبين سينية البحترى قلنا ـ منذ البداية ـ إن شوقياً لم يخف إعجابه بها حتى اعترف صراحة بأنه ينهج نهج صاحبها، ويسلك سبيلها ـ فنيًا ـ فإذا حاولنا عقد موازنة تفصيلية بين القصيدتين أمكن تبين بعض ملامح الاتفاق أو التشابه منذ بداية القصيدة، حيث يبدو حديث كل من الشاعرين مغرقًا فى ذاتيته وكآبته، بعيدًا عن الأنماط التقليدية الشائعة فى مقدمات القصائد العربية القديمة. فحديث الزمن يشغل من ذهن الشاعرَيْن مساحة واسعة يسيطر عليهما من خلالها، فالبحترى يتماسك حين يزعزعه الدهر، وشوقى يشكو تأثير الليل والنهار فى نفسه ويسألهما أن يذكراه بماضيه فى شبابه وأيام أنسه .. وعند البحترى يتكرر لفظ (الزمان) تأكيدًا لموقف الشكوى، واتساقًا مع كآبة نفسه (وتماسكت حين زعزعنى الدهر، طففتها الأيام، كأن الزمان أصبح محمولاً هواه) أو حين يذكر بمصائب الزمن : (أذكرتنيهم الخطوب التوالى، نقل الدهر عهدهن، لو تراه علمت أن الليالى، عمرت للسرور دهرًا).

ثم تتكرر مأساة الزمن على نفس المستوى أيضًا عن شوقى فى " اختلاف النهار والليل ينسى" "كلما مرت الليالى عليه"، "فلك يكسف الشموس نهارًا"، "وليال من كل ذات سوار"، "سددت بالهلال قوسًا"، "ركب الدهر خاطرى"، "مشت الحادثات فى غرف الحمراء" ... إلخ.

فكلا الشاعرين ينطلق فى مقدمته من حديث الذات من هذا المنظور، شكوى وطأة الزمن ومصائبه، وإن ظلت الشكوى تتكرر فى أكثر من موضع فى قصيدة كل

منهما، مع اختلاف بيّن فى طبيعة الموقف الاجتماعى .. إلا أن الموقف النفسى قد أوحى لكل منهما بهذا القدر من التشابه، منذ أحس البحترى ضعفه أمام صولة الزمن، وقد بلغ من العمر عتيًا، فلم يجد معادله الموضوعى الذى يتخذه وسيلة للتعزى إلا تلك الديار الخربة، وهى ديار لها وضع خاص حيث شهد الزمن نفسه ماضيها العريق، وجنى عليها فى حاضرها الأليم، فحاول الشاعر أن يتخذ منها أداة يمكنه أن يخلع عليها حالته النفسية، بما سيطر عليها من الحزن وصور الكآبة والانهزام.

يأتى شوقى ليعيش نفس الواقع ـ تقريبًا ـ حيث امتلأ قلبه حزنًا وضاقت نفسه كمدا، حين عانى ما عاناه من تداعيات البعد عن وطنه فى منفاه، فأحس كأن عمره آذن بالمغيب، مما دفعه دفعًا إلى استرجاع ذكريات ماضيه السعيد، متمنيًا من الأيام أن تشفق عليه، أو أن تعيد إليه منها بعضًا مما افتقده لعله يجد فيها بعضًا من عزاء الذات.

أما عن الموقف الاجتماعى للشاعرَيْن فقد بدا مختلفًا ومتشابهًا معًا؛ الاختلاف لأن البحترى يشكو الشيب الذى شغل منه ذهنه حتى ضاق به، وعلى وجه الاختلاف راح يشكو متاعب حياته فى المنفى، بصرف النظر عن قضية السن، وقد اعتبرها البحترى من قبل منفى أيضًا. ومع هذا يتفق الشاعران فى أن كلا منهما ـ فى الواقع ـ عاش بعيدًا عن وطنه، فلم تكن بلاد الفرس هى الوطن الحقيقى للبحترى، بل كان وطنه فى الشام وتحديدًا فى " منبج " حيث مرحلة النشأة على وجه التخصيص، ومع هذا فقد راح يصور حضارة الفرس، ويبين شدة إعجابه بها، وأصحابها ليسوا من بنى جلدته. ثم يختلف الموقف عند شوقى فى هذا الإطار، لأنه يصور حضارة العرب القديمة، خاصة ما كان منها مزدهرًا فى بلاد الأندلس التى كان إليها منفاه، ومن هنا كان توجيه الاتهام للبحترى بإظهار الحس الشعوبى الذى تسجله شدة إعجابه بحاضرة الفرس وحضارتهم، وإغفاله الدور المشابه الذى نهضت به بقايا حضارة العرب التى كانت مشرقة منذ ذلك الماضى البعيد فى بلاد

الأسبان لولا انشغال الشاعر بواقعه النفسى ومعادله الموضوعى دون سواهما، بل ربما دافع عن نفسه فدفع شبهة الاتهام حين قال :

وأرانـــى مـــن بعـــد أكلـــفُ بالأشـــر اف طـــرا مـــن كـــل ســـنخ وأس

وقبلها ورد قوله القاطع :

ذاك عـــندى وليـــست الـــدار داري بـــاقتراب مـــنها ولا الجـــنس جنـــسي
غـــير نعمـــى لأهلـــها عـــند أهلـــي غرســـوا مـــن ذكائهـــا خـــير غـــرس

ويعتمد كل من الشاعرَيْن فى أدواته التصويرية على نفس الوسائل والمصادر والوظائف الفنية، وإن كان البحترى قد ركز كلَّ همومه ليخلعها على الإيوان معادلاً موضوعيًا، وعند شوقى يشمل المشهد بلاد الأندلس كلها بما فيها مدن شهد التاريخ مجدها مثل (غرناطة) و(الحمراء) وغيرهما مما يقر بالعظمة لحضارة الأجداد، وكيف كان موقف الزمن العدائى منها إلى أن حوَّلها إلى خراب.

ولا يخفى هنا ـ أيضًا ـ وجه التشابه فى التصوير، حيث نرى البحترى يقف مشدوها أمام صورة (أنطاكية) التى ظهرت على جدران (الإيوان) ليبدو أكثر انبهارًا بما بقى فيها من خطوط ورسوم وألوان، وهو ما يرد له نظير عند شوقى فى ذكر بقية الخطوط والألفاظ والنقوش ومعالم الخلود من تلك التماثيل التى انتشرت فى ميادين المدن الأندلسية شواهد على ماضيها العريق.

وفى استناد كل من الشاعرَيْن إلى الحس التاريخى واعتماده عليه ما يبرز هذا التشابه ويبرره ويؤكده، فكلاهما يتفق مع الآخر فى طبيعة المصدر الذى أخذ منه صوره، منذ ترددت أسماء القبائل العربية عند البحترى "عَنْس" "عبس" وغيرهما، وهو ما ردده شوقى أيضًا عند "وائل"، "عبس" وغيرهما .. كما أورد البحترى أكثر من مرة ذكر الروم والفرس، وهو ما كرره شوقى، وما أورده أيضًا من ذكر عظمة الفراعنة والفرس على نحو ما استعرضه تفصيلاً.

كما يرد ذكر الأسماء عند الشاعرَين كليهما ليحمل نفس الدلالات، ففى معرض شكوى الزمن من خلال الذات نجد ذلك الاتفاق، ومن خلال الموضوع نرى البحترى يركز عدسته التصويرية على لوحة (أنطاكية) التى تشهد بعظمة الفرس، وهو ما ردد شوقى له نظيرًا فى حديثه عما هيأه الزمن من العظمة أيضًا للفرس والفراعنة حين تحكموا فيمن جاورهم، وعاشوا حقبًا يفرضون سطوتهم على الأمم من حولهم.

ولا تخفى إفادة شوقى من البحترى فى بعض الصور الجزئية التى وردت عند كل منهما - وهى كثيرة - فالبحترى يصور الوفود قادمة إلى إيوان كسرى طالبة منه العطاء فى لوحة التصوير عبر فضاءات الماضى البعيد، ليصور شوقى تلك الوفود التى ترد على التاريخ لتشهد ما جناه الزمن على معالم الحضارة، وإذا الوفود خاشعة أمام صولة هذا الزمن معترفة بسطوته وهيمنته وراضخة لحكمه.

فإذا ما صور البحترى ما جنته الليالى على الإيوان حين أحالت أعراسه إلى مأتم، وجدت الموقف يتردد لدى شوقى حين رأى الحادثات وقد تمشت فى غرف "الحمراء" بكوارثها المتعددة التى حملت لها معها خبر (النعى) إنذارًا بموتها وخرابها.

وكأن جناية الزمن على الآثار بدت استكمالاً لمشهد جنايته على كلا الشاعرَيْن، فقد راح هوى الزمن عند البحترى ليميل مع الأخس على حد تعبيره، وهى الصورة المكررة عند شوقى فى تصويره حظوظ الدول مع الزمان فهى تتطابق - على حد تعبيره أيضًا - مع حظوظ قد وُزعت بين السعود والنحوس، أو الارتفاع والهبوط.

ولذا صور البحترى لحظة اصطدامه بالواقع حين رأى المشهد الخمرى الذى رسمه، وكأنه لم يكن نسجًا من خياله على سبيل التمنى، فلم تكن خمره إلا

حلمًا لم تشهده أرض الواقع، ولم يكن موقفه من منادمة كسرى إلا تماديًا فى الاستغراق فى هذا الحلم الذى تمنى بقاءه، ووقع فى حيرة من أمره، فلم يعد يتبين طبيعة الخيوط الدقيقة الفاصلة بين الوهم والحقيقة إلا من خلال الحلم والأمنية عنده :

"حلم مطبق على الشك عينى"، وعند شوقى "وصحا القلب من ضلال وهجس".

ولم تكن صورة الخراب التى حلت بالديار والآثار إلا نمطًا مكررًا على مستوى القصيدتين، ذلك أن الخراب حول الديار لم يكن إلاَّ مجرد آثار ظهر عليها طابع الامحاء والدروس، وهو ما رأى منه البحترى "محل من آل ساسان درس"، و"رجعن أنضاء لبس" ، وما رأى منه شوقى من نفس الزاوية :

وإذا الـدار مـا بهـا مـن أنـيس　　　وإذا القـوم مـا لهـم مـن مُحِـسٌ

وكذلك كانت الحال فى صورة الماضى التى برز فيها العز والثراء مرتبطًا بها منذ عمر القصر بأهله وامتلأ بهم حس البحترى وخياله :

فكأنـى أرى المـراتب والقـو　　　م إذا مـا بلغـت آخـر حـسي

وهو ما أعاده شوقى فى عمق الصورة التى تراءت له أيضًا خلال إعمال حواسه:

فـتجلت لى القـصور ومـن فـيها　　　مـن العـز فـى مـنازل قعـس

ومع هذا كله تظل الفوارق قائمة بين فن الشاعرَيْن منذ معالجة المحور الأصلى للقصيدة، فالبحترى يقتصر من موضوعه على شريحة محددة التزم فيها وحدة مكانية ثابتة كان الإيوان محورها، وحرص الشاعر على أن يستمد منها العبرة، ويلتمس العظة من كل ما فيها من جزئيات، وقد وسع شوقى من هذه الدائرة، وانتقل فى قصيدته بين أكثر من مشهد يربطه ببقية مشاهد القضية ذلك الخيط النفسى الدقيق

الذى يحكم صورها، وإن ظل ما بينها من التقارب واضحًا على المستوى الجغرافى الذى استوقفه فى بلاد الأندلس.

كما يظل الفارق ماثلاً بينهما فى قدرة شوقى البارعة على تشخيص الليالى وقد لطمت قياصرة الروم وأكاسرة الفرس، ووجهت إليهم سهامها وقسيها، وسلت خناجرها فى صدور العظام، وهو ما يكاد يعادل عند البحترى بقايا صورة أنطاكية ومشهد قيادة كسرى جيوشه وعراك الرجال بين يديه، مع ما بين الموقفين من أوجه الخلاف والمفارقات.

ويظهر عند شوقى ذلك الحس الحضارى الذى يمثله رنين البواخر وتأثيرها فى نفسه حال الرحيل وهى تعوى بعد جرس، وكذا صوره التشخيصية الطريفة التى يرى فيها قلبه راهبًا فطنًا يقظًا، تكثر دقاته حين يسمع أجراس السفن، وقد آذنت بالرحيل وقرب الفراق، وهو يتوجس خيفة لئلا تغادره وحيدًا فى منفاه.

وهى الأدوات الحضارية التى وردت لها نظائر فى أدوات البادية كما رآها (البحترى) حين صور نفسه راحلاً عليها فى قوله :

حـــضرت رحلـــى الهمـــوُم فـــوجهـ ـــــتُ إلى أبـــيض المـــدائن عنـــسي

فهو يعرف طريقه إلى قصور الأكاسرة من خلال ناقته، ومن الطبيعى أن يجدد شوقى فى وسيلته فى الرحيل عن وطنه، فكأن السفينة هى أداته الحقيقية فى هذا الرحيل إلى المنفى، وكم تمنى أن تعود به إلى الوطن.

ولا يخفى جمال التصوير عند شوقى فى بيان مستوى تعلقه بوطنه وشدة شوقه وحنينه إليه منذ رأى كل شيء فيه طيبًا مليئًا بالنعمة، إلى ما دفعه إلى السخط على الأجنبى الذى جاء لينهب خيراته وهى ليست من حقوقه، كما رأى الجزيرة أيكا والنيل عقيقًا ذا موكب فخم وضخم، وانتهى من قضيته التصويرية إلى أن الخلد لا يمكن أن يشغله عن وطنه، إذا ما هيئت له حياة خالدة فى قلب الجنان.

وعلى وجه التناقض من هذا المشهد وقف البحترى يحقر من شأن بلاده وأحيانًا من شأن العرب جميعًا، ليعجب بكل ما أتت به حضارة الفرس، فهو يرى ديار الفرس :

حِلَــلٌ لم تكــن كــأطلال ســعدي — فــى قفــار مــن البــسابس ملــس

ثم يذكر فضل الفرس على العرب فى نهاية القصيدة ليبرر موقفه من الثناء عليهم والإعجاب بحضارتهم :

وأعانـــوا علـــى كـــتاب " أريـــا — ط " بطعــن علــى الــنحور ودعــس

وأرانــى مــن بعــد أكلــف بالأشــرا — ف طــرا مــن كــل ســنخ وأس

ولكن هذا التناقض ينتهى إذا فسرنا ظروف الموقف تعلقًا بواقع مصر فى عصر الاحتلال الأجنبى فى تلك الفترة، مما ضخم آلام شوقى، وزاد من حسرته، حيث رأى أهله قد استبيحوا وانتهكت ديارهم على يد الأجنبى، بينما اختلف الموقف عند البحترى فى تصويره مجاورة الحضارة الفارسية للعرب، وما حدث بين الحضارتين من تفاعل وامتزاج فى ساحة التاريخ القديم، منذ وقوع الحروب بين العرب والروم، وإن كان هذا التبرير لا يخفى انزلاق البحترى ـ بلا مبرر ـ إلى طرح أبعاد المقارنة التى حقر من خلالها كل ما هو عربى وعظم كل ما هو فارسى دون أن يرمى إلى أى ضرب من الشعوبية، فهو عربى الأصل مولدًا ونشأة وثقافة وفكرًا، ولا غرو فهو زعيم مدرسة المحافظين، وكل ما هنالك أنه بدا أشد انجذابًا لمعادله الموضوعى أكثر من أى اعتبارات أخرى.

ثم يبقى بعد هذا ظهور روح المعارضة بين القصيدتَيْن فى الشكل إذ أن كلاً منهما نظمت من نفس البحر والقافية وحرف الروى ـ أيضًا ـ وحركته (السين المكسورة).

ولا يمثل الاختلاف فى عدد الأبيات ظاهرة خطيرة فى مثل هذا الموقف، خصوصًا أن شوقياً ارتبط فى سينيته بتصوير تجربة شعورية مختلفة عاشها بعيدًا عن

وطنه قهرًا وقسرًا، فأراد أن ينهض بتصويرها كاملة، فلم يستطع ذلك فى حدود عدد الأبيات بما يوازى البحترى أو حتى يقاربه، ومن هنا طالت قصيدته التى طالما ضربت على وتر خاص من مشاعره وإحساساته .. وطالما ترددت فيها صور حنينه إلى وطنه، ورغبته فى التعزِّى عن آلام بلاده، وكأنه حين رحل عنها تركها فريسة لهؤلاء الغرباء من الأجانب ليسلبوا خيراتها، ويتمتعوا بمعالم الجمال ومظاهر الحضارة فيها.

فإذا ما قصدنا إلى المزيد من تحديد المشابه الكبرى بين الشاعرَيْن على مستوى المعالجة اللفظية تراءت الصورة غاية فى الخصوصية، وكأنما وضع أمير الشعراء نصب عينيه معجم قوافى سينية البحترى ليبنى على أساس منها قوافى قصيدته، فإذا بأكثر من نصف قوافى القصيدة يبدو مكررًا حرفيًا على نحو ما تكشفه ألفاظ : خُرس، أمس، التأسى، بخس، ورس، لبس، عنس، نكس، أنس، عرس، ينسى، جبس، لعس، غرس، فرس، درس، لمس، قدس، ترسى، الدرفس، عنس، عبس، رمس، فرس، تعس، نحس، متحسى، نكس، جرس، نفس، يحسى، مكس، تنسى، برس.

ثم تبقى هذه الألفاظ فى صدارة اللقاء المباشر بين الشاعرَيْن، وكان " شوقى " يوجه المتلقى توجيهًا صريحًا مقصودًا إلى سينية البحترى، حتى يتيح لنفسه فرصًا أخرى لأكثر من لقاء مع تنوع معالجته التصويرية من منطلق التشبيهات المكثفة التى شاعت لدى البحترى حتى بدت متلاحقة فى الأبيات (٤٥-٤٩) ثم تناثرت فى البيتين (٥، ١٩) وهو ما نرى له نظيرًا فى منهج شوقى التصويرى على هذا النمط من تكثيف الصور التشبيهية فى الأبيات من (٧٠-٧٩) ثم فيما تناثر منها فى الأبيات (٢٢، ٢٨، ٥٢).

وعلى غرار ذلك وردت الصورة من منطلق (التشخيص) و(التجسيد) لتسير فى أطر استعارية تبدو مقرِّبة بينهما - إلى حد واضح - إذا ما توقفنا عند البحترى لنتأمل معه صورة الدهر (٢، ٥، ١٣، ١٨، ٣٦)، والأيام (٣) (٣٧، ٣٩)، وفى مقابلها لنا

أن نتأمل المستوى التصويرى نفسه عند شوقى فى الأبيات (٢٠، ٢٣، ٣٣، ٣٥، ٨٩، ٩٠) وخاصة ما جاء منها رهنًا بالدهر (٢٣، ٥٢، ١٠١، ١١٠) أو الليالى (١، ٥، ٤٩) ثم اللوحة الكاملة (٤٢-٤٤) ثم مشاهد الكونيات التى قصد إلى عرضها أيضًا فى الأبيات المتوالية (٤٠-٤٣).

ويعد التكثيف التاريخى لونًا مميزًا للحد الإبداعى فى القصيدتين كليهما، فإذا بنا أمام رصيد هائل من الأعلام لدى كل من الشاعرَيْن، وإذا تلك الأعلام تظل مؤشرًا للواقعية التى التزم بها الشاعر كما التزم بصدقه التاريخى، وهو ما يكشفه تناول البحترى لعرض : العراق ـ الشام ـ الإيوان (أبيض المدائن) ـ آل ساسان ـ أنو شروان ـ جبل القبق ـ خلاط ـ مكس ـ عنس ـ عبس ـ الجرماز ـ أنطاكية ـ الروم ـ الفرس ـ أبو الغوث ـ كسرى ـ أبرويز ـ البلهبذ ـ جبال رضوى ـ جبل قدس ... إلخ.

وهو ما نجد له نظيرًا على نفس المستوى من الأنسقة التاريخية والفنية لدى شوقى حين يصور من مصر : الثغر (الإسكندرية)، الفنار، الرمل، المكس، عين شمس، الجيزة، المسلة، الجزيرة، ومعها يتحدث عن الأهرام وأبى الهول كمعالم حضارية كبرى تذكره بتاريخ الفراعنة، وكذا شأن الفاتحين العرب على نحو ما عرضه من ذكر عبد الرحمن الداخل، مما جره إلى مزيد من التصوير لمدركاته عبر تاريخ العالم فى هذا الإطار على ذكره لهرقل وكسرى ونابليون ومروان وما استكمله بتاريخ الأندلس بما له من إيقاع خالص لديه من تصوير غرناطة وبنى الأحمر، وكذا مدينة قرطبة، ومدينة الحمراء وغيرهما من معالم حضارة العرب هناك[1]، بل ربما عمد عمدًا إلى تكثيف الأعلام فى البيت الواحد على نحو ما يحكيه البيتان (٤٨، ٤٩).

---

(١) يحسن الرجوع إلى القصيدة كاملة فى الشوقيات لتأمل مزيد هذه الأسماء والتفاصيل والتثبت من بقية أرقام الأبيات التى لم تنقل من القصيدة.

وإذا المنهج يتكرر ـ أيضًا ـ حول تصوير الأنا لحظة الألم، حيث تجسدت مشكلتها فتضخمت فى القصيدة كلها، ولكنها استحوذت على أبيات معينة شغلت بتصويرها على نحو ما تحكيه أبيات البحترى (١، ٣) ثم (٧، ٩، ١٠، ٥١، ٥٦) وكذا ما ورد عند شوقى فى الأبيات (١٠١، ١١٠، ١١٢، ١١٤)، إلى جانب التكثيف التاريخى بوجه عام على نحو ما تعكسه الأبيات (٤٤-٤٨) من سينية شوقى.

وتمتد سمات التشابه ـ أحيانًا ـ إلى مناطق جزئية قد نمرُّ عليها مرور الكرام حال التلقى، فإذا ما استوقفتنا بدت على نفس الدرجة من الأهمية التى تعكسها الصور المكثفة كأن تلتقى بمشهد الحلم عند البحترى (٣٤) وتجده عند شوقى أيضًا ممزوجًا بالكرى (٦٤)، إلى جانب التشبيهات حول (رضوى وقدس ٦٨) والأمس وأول أمس (١٠٣)، والإشارات الخرس (١٠٤)، حتى ذكر الدرفس بالفارسية المعربة (٦٢).

ثم تظل السمات الفارقة ـ أيضًا ـ على درجة من العمق بما يتسق وعالم الفروق الفردية بين الشاعرَيْن إذا فصلت بينهما بخمرية البحترى من خلال وهمه الذى رسم له لوحة كاملة (٢٠-٣٣)، ثم لوحة التاريخ حول علاقات العرب والفرس (٥٣-٥٦)، لتضع فى موازاتها على مستوى هذا التفرُّد والتميز ما رصده شوقى من رموز سياسية (٩، ١٠) وفى حديث مكرر حول وفود على التاريخ (٩٣) وعبرة التاريخ (١٦)، إلى جانب لوحة الوطن وتمزقه ـ أى الشاعر ـ إليه حنينًا وذوبانه شوقًا إلى معالمه (٤، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥)، أو ما عرضه من أحاديث الحكمة على مستوى اللوحة المتوالية أبياتها (١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١١٦)، (٣٩-٤٠-٤١)، أو الأبيات المتناثرة المفردة بين لوحات القصيدة.

وإلى جانب هذا كله يرد تركيزه على حسه الانفعالى دون ارتباط بهذا التأثر ولا بغيره (٦، ٧، ١١) وهو ما تراءى له ـ أحيانًا ـ فى إفراد موضوعات معينة ربما وجد نفسه فى انتمائه إليها على نحو ما صوره من لوحة النيل كاملة (٢١-٢٤) ثم

اللوحات المتناثرة حول الأهرام (٢٨)، والجيزة (٢٥)، وأبى الهول (٣٢)، لتظل تلك الملامح بمثابة السمت الخاص الذى تكشفه لغة السمات المشتركة والفارقة بين القصيدتَيْن المتعارضتين بما يضمن لها الاندماج فى النسق العام من جانب، مع الاحتفاظ بمرارة التجربة وتميزها من جانب آخر.

تعقيب خاص

وتأتي خصوصية هذا التعقيب رهنًا بضرورته في ختام هذه القراءة النقدية التاريخية التحليلية لبائية أبي تمام صوتًا، وبين بقية البائيات أصداء له، لتزيد الصورة وضوحًا أمام القارئ حين يتبيَّن طبيعة الدافع إلى مثل هذا الدرس المفصل مما يظل يكون حصيلة عدة قراءات للقصيدة المشهورة، وفي كل قراءاة منها يطلع علينا الشاعر بموقف فني، أو يطرح بعدًا من أبعاد نظرته النقدية، أو يحكي جانبًا من موقف تاريخي، أو يعكس بعضًا من جوانب المؤثرات الفكرية المتميزة، إذ لا شك أن كلا منها يستحق ضربًا ـ بل ضروبًا متعددة ـ من التأمل والتحليل المتأني، مما يبعث ـ بدوره ـ إلى معاودة القراءة ومزيد من التأمل والحرص على السعي وراء معطيات النص في إطار موقعه من الحركة الأدبية، سواء ما تبدَّى من اعتباره حلقة تأثَّر فيها بسابقيه، أو بما راح يطرحه من مادة متميزة أثَّرت في مسار الحركة الأدبية في عصره، وفيما جاء بعده من شعر، وضمن من تتلمذ على مدرسته من شعراء العصور المتأخرة.

ولعلنا قد جمعنا هنا تداعيات حصيلة قراءات النص، والتي توقفنا عندها في أكثر من دراسة على النحو الذي يمكن رصده من خلال تحليلنا لنفس القصيدة في أكثر من دراسة على غرار ما ورد في كتاب (أشكال الصراع في القصيدة العربية)، ثم معاودة تأمُّلها من منظور آخر أشد خصوصية في دراسة (مصادر الفكر في شعر أبي تمام)، ثم ما كان من تناولها على الصعيدَيْن التاريخي والفلسفي ضمن كتاب (الشاعر مؤرخًا)، أو ما كان من موقف خاص عند الأصداء الكبرى للبائية في إطار المعارضات الشعرية التي نهضت حولها ولاقت مجال درسها في دراسات متعددة.

من هنا كانت حصيلة هذه القراءات بمثابة حافز يدعو إلى جمع أشتات تلك الرؤى لتضاف إليها خلاصة قراءات أخرى بين دفَّتَيْ هذا البحث، لعلها تعرض بذلك صورة مكتملة لتحليل النص من خلال كل زواياه، ولعلها تفي برصد معطيات كل قراءاته وأحسبها بذلك تؤدي دورًا مهما في إثراء فكر القارئ حول النص على المستويات الجمالية والتاريخية، أو ـ على الأقل ـ تجمع له خلاصة الرؤى التي يمكن أن تستوقفه حول القصيدة ومعارضاتها في آن واحد.

فإذا امتد الأمر إلى الصحوة النفسية في عالم البحتري بدت الحاجة أكثر إلحاحًا إلى تحليل الموقف المتفرد للشاعر إزاء الإيوان خصوصًا من منظور البحث عن ضالته التي وجدها في معادله الموضوعي ليعرف سبيله إلى استبطان الذات، ولعل هذا ما أغرى أمير الشعراء باستعداء زمان البحتري ومعادله الموضوعي لينطلق في سينيته الكبرى مغردًا بنفس الألحان ومرددًا نفس المشاهد والصور على ما فيها من صور التجديد والابتكار التي ظلّت رهنًا بخصوصية تجربته ومقومات إبداعه.

مصادر ومراجع

أولاً : مصادر :

١ - **ابن شامة شهاب القدسي**: كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٤.

٢ - **أبو تمام** : ديوانه، تحقيق محمد عبده عزام، المعارف، ١٩٦٥م.

٣ - **أبو الطيب المتنبى**: ديوانه، تحقيق عبدالرحمن البرقوقى، بيروت، ١٩٧٠م.

٤ - **أبو عبادة البحترى**: ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفى، دار المعارف، ١٩٦٩م.

٥ - **أبو الفرج الأصفهانى**: الأغانى، طبعة بيروت، ١٩٧٠م.

٦ - **أحمد شوقى**: الشوقيات، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦م.

٧ - **الأخطل**: ديوانه، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧١م.

٨ - **حميد بن ثور الهلالى**: ديوانه، تحقيق عبد العزيز الميمنى، الهيئة المصرية، ١٩٥١م.

٩ - **ذو الرمة**: ديوانه، تحقيق مكارتنى، بيروت، د.ت.

١٠ - **الصولى (أبو بكر)**: أخبار أبى تمام بتحقيق صالح الأشتر، دمشق، ١٩٦٤م.

١١ - **الفرزدق**: ديوانه، جمع محمد جمال، بيروت، ١٩٣٣م.

١٢ - **كعب بن مالك الأنصارى**: ديوانه، تحقيق سامى مكى العانى، بغداد، ١٩٦٦م.

ثانيًا : مراجع :

١ - د. **أحمد أحمد بدوى** : الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية فى مصر والشام، نهضة مصر، ١٩٧٩م.

٢- **رينيه وليك، وأوستين وارين**: نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحى وحسام الخطيب، بيروت، ١٩٧٧م.

٣- د. **زكى مبارك**: الموازنة بين الشعراء (أو أبحاث فى البيان)، د.ت.

٤ - د. **شوقى ضيف**: شوقى شاعر العصر الحديث، المعارف، القاهرة.

٥ - د. **عبدالكريم اليافى**: جدلية أبى تمام، دار الحافظ، بغداد، ١٩٨٠م.

٦ - د. **عبده بدوى**: أبو تمام وقضية التجديد فى الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة.

٧- د. **عمر فروخ**: أبو تمام شاعر الخليفة المعتصم، المكتب التجارى، بيروت، ١٩٦٤م.

٨- **فازيليف** : العرب والروم، ترجمة محمد عبدالهادى شعيرة، دار الفكر، القاهرة.

٩- د. **محمد سيد كيلانى**: الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى، طرابلس، ١٩٨٤م.

١٠- د. **محمد صبرى (السوربوني)**: البحترى، دار المعارف، ١٩٦٠م.

١١- د. **محمد على الهرفى**: شعر الجهاد فى الحروب الصليبية فى بلاد الشام، الشرق المتحد للتوزيع، سوريا، د.ت.

١٢- د. **محمد قاسم نوفل**: تاريخ المعارضات فى الشعر العربى، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٣م.

١٣- د. **محمد كامل حسين**: دراسات فى الشعر فى عصر الأيوبيين، دار الفكر، القاهرة.

١٤- د. **محمد مصطفى هدارة**: مقالات فى النقد الأدبى، دار القلم، ١٩٦٤م.

١٥- د. **محمد نجيب البهبيتى**: أبو تمام الطائى .. حياته وحياة شعره، دار الكتب، القاهرة.

١٦- د. **محمود الربداوى**: الفن والصنعة فى مذهب أبى تمام، دار الفكر، ١٩٦٧م.

١٧- د. **نصرت عبد الرحمن**: شعر الصراع مع الروم، المعارف.

١٨- د. **نورى القيسى**: شعراء أمويون، بيروت، د.ت.

١٩- **ويلبرس سكوت**: خمسة مداخل إلى النقد الأدبى، ترجمة جعفر الصادق وعلى الخليلى، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١م.

٢٠- د. **يوسف خليف**: الشعر العباسى نحو منهج جديد، دار غريب، ١٩٩٤م.

المحتويات